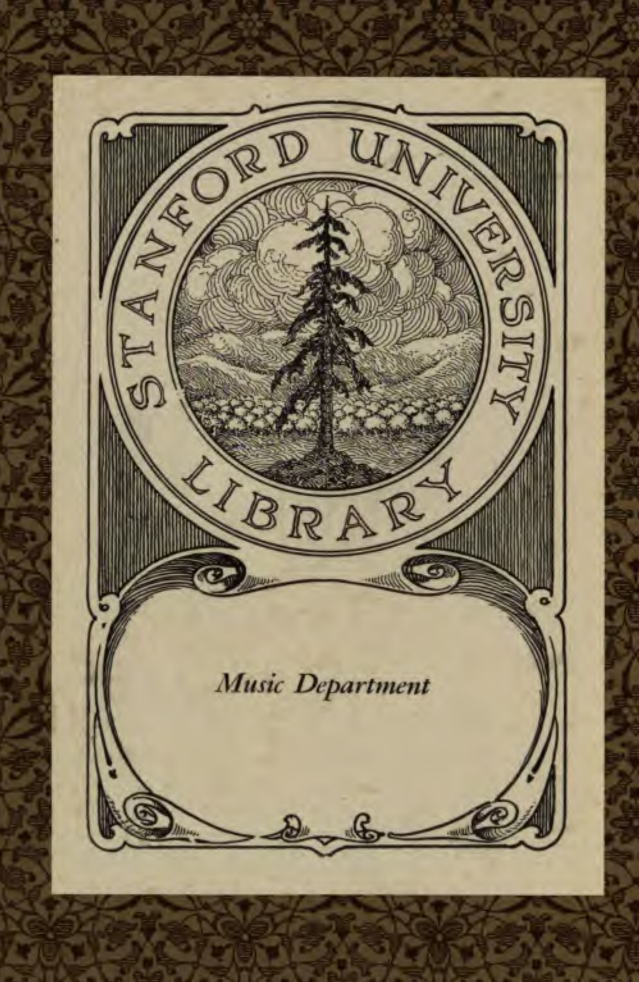
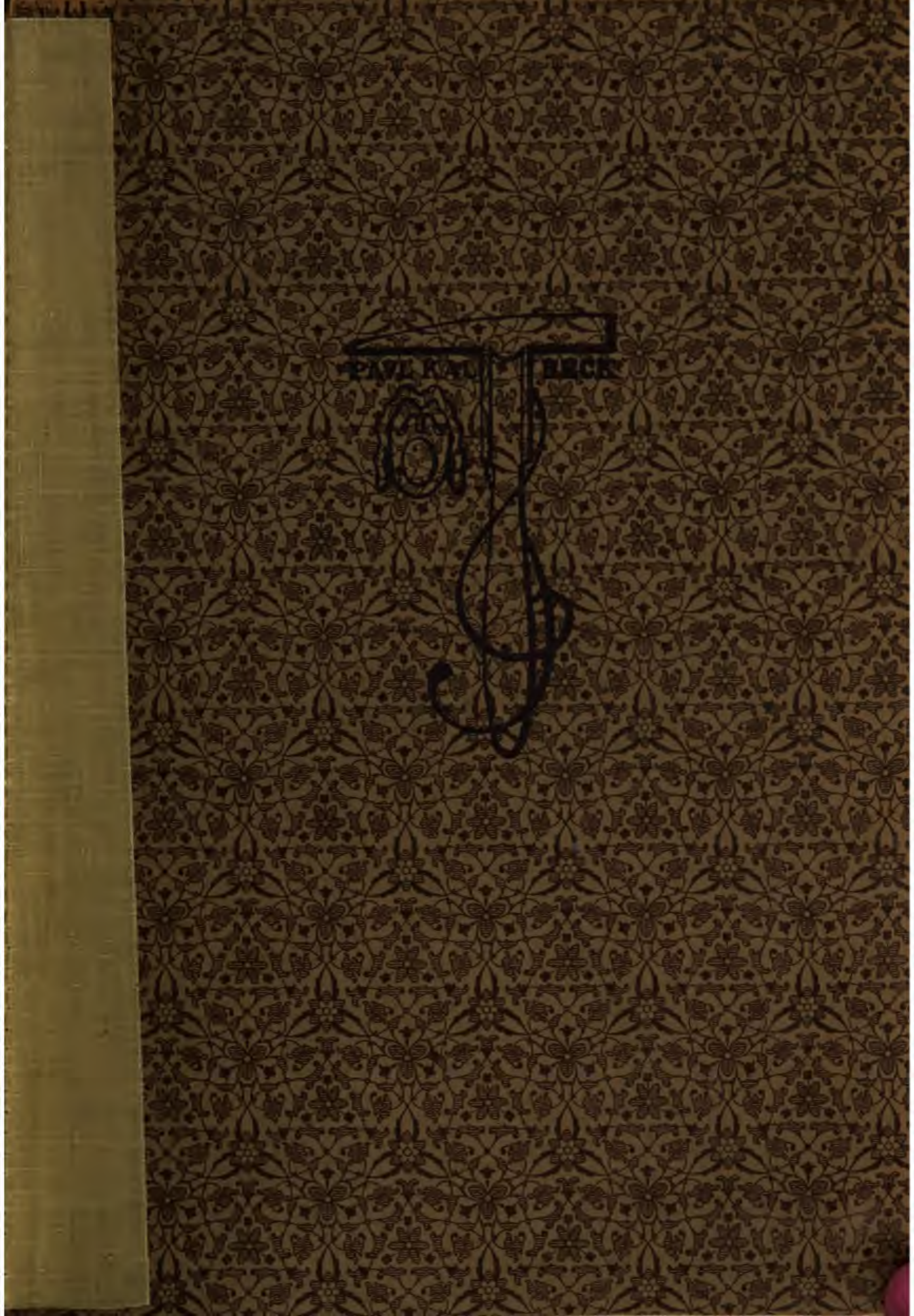
NEUE
BEETHOVENIANA

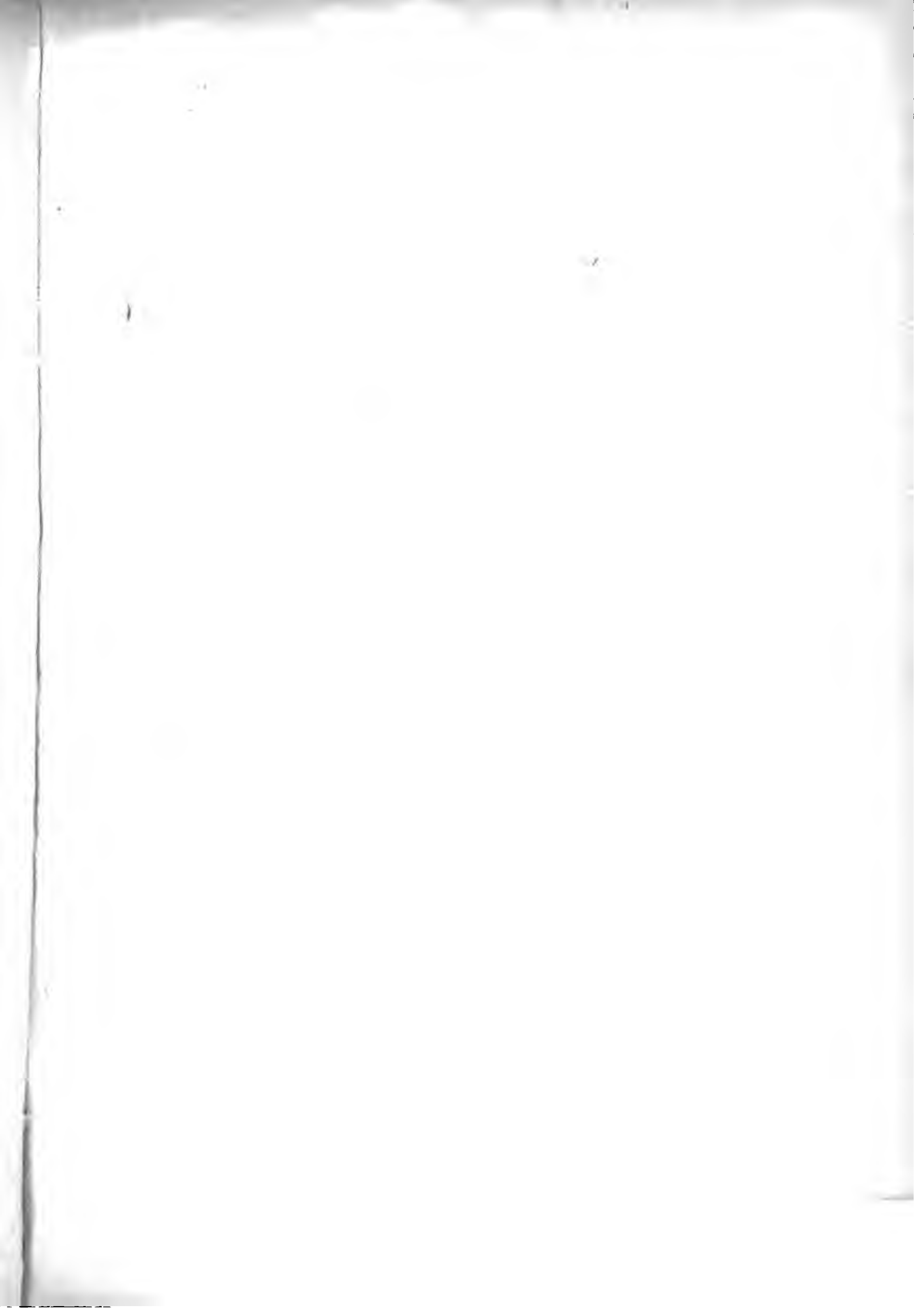
VON

DR. TH. FRIMMEL



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department


PAVL KAL
BECK





BEETHOVEN
nach dem Stiche von Blasius Höfel.

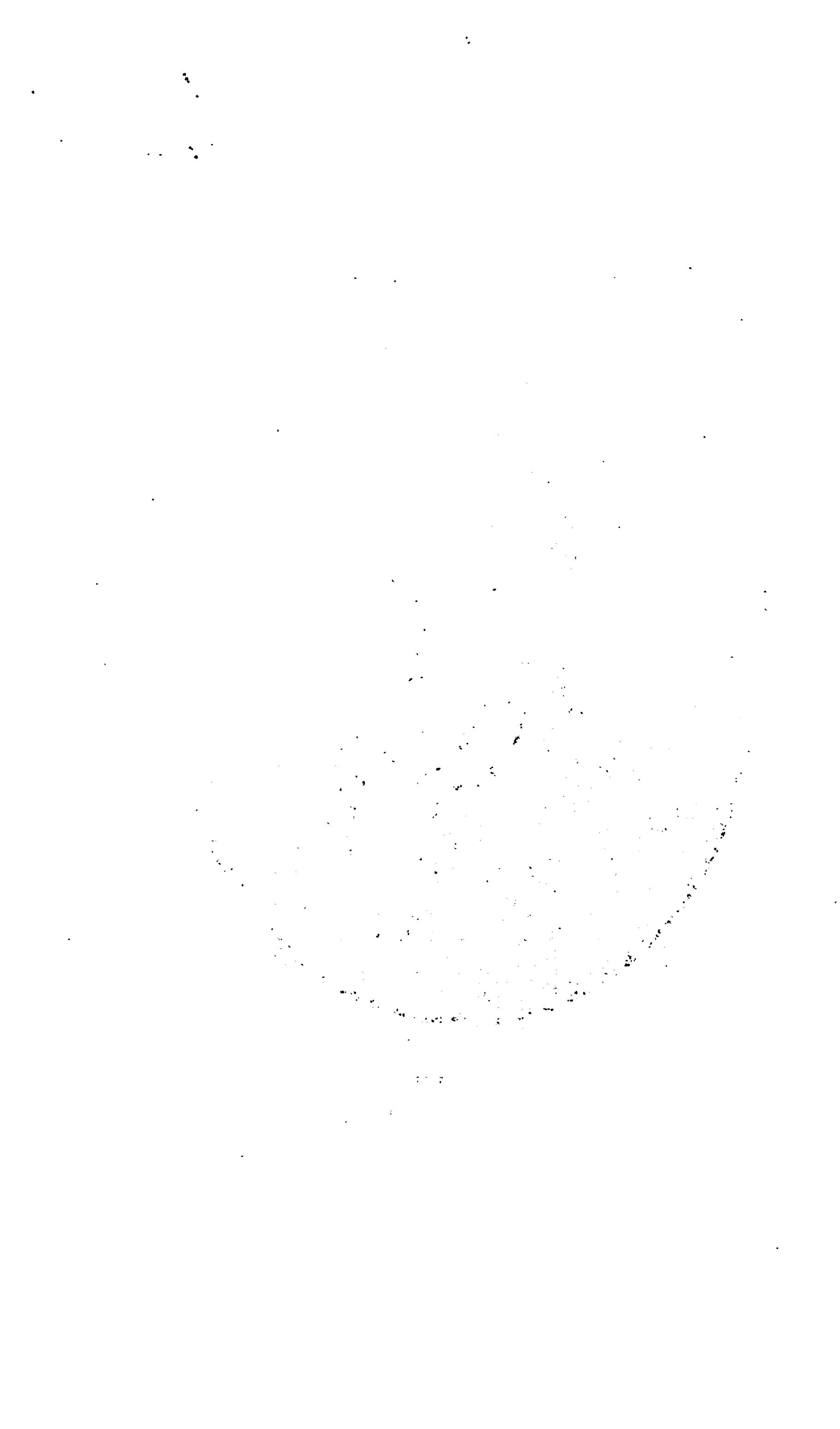
B[illegible]THOVEN

Dr. THEODOR [illegible]

M[illegible] DREI HELIOGRAVUR[illegible]

[illegible] VERLAG [illegible] SOHN

[illegible]



Herrn Max Kalbeck
in Hochachtung und Verehrung
Frimmel

NEUE BEETHOVENIANA.

VON

DR. THEODOR FRIMMEL.

MIT DREI HELIOGRAVUREN UND DREI PHOTOTYPIEN.

WIEN.
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.
1888.

HERRN

A. W. THAYER

IN FREUNDSCHAFT GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

Vorwort.

Meine Neuen Beethoveniana beruhen auf langjährigen Forschungen über den grossen Tonmeister. Was das Wort »Beethoveniana« anbelangt, so hat es schon Nottebohm vorher benützt, ohne dass man ihn gerade als Erfinder desselben bezeichnen dürfte. Es ist ein Wort, das eben entstehen musste, als man überhaupt anfing Dinge zu sammeln, die auf Beethoven Bezug nahmen, und das ich deshalb ungescheut benütze.

Ueber die einzelnen Studien, die hier mitgetheilt werden, möchte ich Folgendes bemerken.

»Beethoven als Clavierspieler« ist dem Künstler gewidmet, das Capitel »Briefe« dem Menschen Beethoven. Unter den mitgetheilten Briefen finden sich sechs vorher ungedruckte Schriftstücke. Die übrigen sind sämmtlich an Orten erschienen, wo sie entweder einem grösseren Leserkreise unzugänglich sind, oder wo sie in Folge des raschen Stoffwechsels, der allen Publicationen in Zeitungen anhängt, nur

allzu rasch vergessen werden mussten. Bei jedem Einzelnen ist, so genau es möglich war, angegeben, wann, wo und ob er schon gedruckt ist. Dass ich die Briefe in ernster Weise als Urkunden behandelt habe und nicht als Flicken, die man dort und da stückweise als Aufputz verwendet, bedarf wohl keiner Entschuldigung.

Die Studie »Aus den Jahren 1816 und 1817« ist in einer noch ganz unzureichenden Bearbeitung zuerst in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von 1881 erschienen. Vieles, das ich damals aus persönlichen und aus anderen Rücksichten unterdrücken musste, findet sich nunmehr unverkümmert mitgetheilt.

Die kleine Arbeit »Beethoven in Mödling« ist die jüngste von allen, da sie zum Theile erst im vorigen Jahre, ja in der letzten Fassung sogar erst in diesem entstanden ist.

Dagegen beruht die kritische Untersuchung der Originalbildnisse Beethoven's auf Forschungen, die wohl mit ihren Wurzeln etwa ein Jahrzehnt zurückreichen. Immer wieder hat mich seither das schwierige Problem angezogen. Ich erinnere mich noch genau des Heisshungers, mit dem ich vor Jahren, damals noch an Sophokles und Horaz kauend, die erste Schilderung von der Persönlichkeit Beethoven's verschlang, des Meisters, der mir als das Höchste galt. Bald musste ich aber gewahr werden, dass die Bildnisse, die ich zu sehen bekam, schlecht und ab-

geleitet waren. Mein kritischer Sinn trieb mich nun weiter auf der schwankenden Fläche, bis ich endlich doch festen Boden gewann und nach und nach, strenge sichtend, den ganzen Beethoven vor mir aufbaute. Dabei wurde es mir klar: unser heutiges Bewusstsein von Beethoven's Zügen ist gänzlich in Verwirrung gerathen. Es ist an der Zeit, sich ernstlich und eingehend mit der Frage nach des Meisters äusserer Erscheinung zu befassen. Mancherlei Studien mussten nun gemacht werden, um das Thema von einem freieren Standpunkte aus überblicken zu können. Anatomie und Physiologie schärften das Auge für aufmerksame Beobachtung von Formen, Farben und ihren Veränderungen. Das historische Gewissen verfeinerte sich durch historische Studien. Ganz besondere Gebiete der Geschichte der bildenden Künste wollten endlich cultivirt sein, um die Sache unmittelbar in Angriff nehmen zu können. Dies zum Verständniss des letzten Essai's. Alle miteinander, eine bunte Reihe, werden durch das gemeinsame Band »Beethoven« zusammengehalten. Ein Ganzes in anderem Sinne zu geben, war diesmal nicht beabsichtigt. Es sollten nur Streiflichter auf Beethoven's künstlerische Thätigkeit, auf den inneren wie äusseren Menschen und auf seine Lebensgeschichte geworfen werden.

Ich schicke sie also hinaus die »Neuen Beethoveniana«, in der Hoffnung, dass daran dem Einen dies, dem Andern das zur freundlichen Anregung

dienen möge, und dass wohl auch Viele das ganze Buch nicht ungern vom Anfang bis zum Ende lesen werden.

Meinem verehrten Verleger schulde ich vielen Dank für die Ausstattung des Buches, die er sich in heisser, schwüler Sommerszeit hat angelegen sein lassen. Auch kann ich nicht umhin, Diejenigen mit Dankbarkeit zu nennen, denen ich sonst für die Förderung meiner Arbeit verpflichtet bin, sei es dass sie mich auf das Vorhandensein von Beethoven'schen Originalbriefen aufmerksam gemacht, sei es, dass sie mir Einsicht in ihre Autographe gewährt haben oder mir ihre Beethovenbildnisse vorwiesen. Vielfach habe ich im Buche selbst Gelegenheit gehabt, die Namen dieser Förderer zu nennen. In anderen Fällen musste der angestrebten Kürze wegen über diesen persönlichen Theil hinweggegangen werden. Ich ergreife also erst hier die Gelegenheit, den Herren Aug. Artaria, W. Boeheim, Alb. Ilg, Fr. Krinninger, J. Markowic, R. v. Scheinder, Ed. Seiss sen., Emil Streicher, V. Wodicka meinen besten Dank zum Ausdruck zu bringen.

Venedig, Rom, im Herbst 1887.

Der Verfasser.

Beethoven als Clavierspieler.

Hören wir den Namen Beethoven, so kommt uns zunächst der grosse Tondichter in den Sinn, der Meister der Symphonien, des Fidelio, der Sonaten. Sie sind uns alle wohl bekannt, seine grossen Schöpfungen, und stets haben wir Gelegenheit, sie wieder zu hören oder sie wenigstens im Lesen unserem Ohre wieder lebendig zu machen. Das ist das Bleibende an Beethovens Gestalt, soweit denn überhaupt Etwas bleibend genannt werden kann, wo Alles unaufhörlich wogt und fliesst.

Nun lässt sich Beethoven aber auch von einer andern Seite betrachten, von der des ausübenden Musikers. Man möchte nicht nur wissen, was für Musik er geschaffen, sondern auch wohl, wie er selbst die Gebilde seines schöpferischen Geistes verkörpert hat. Hier denken wir zunächst an den Clavierspieler Beethoven. Der allerdings wird zum Theil von dem Lose aller reproducirenden Musiker betroffen, deren Leistungen verklungen sind mit dem letzten Ton, den sie gespielt haben. Nur auf dem Wege der Erinnerung oder später, wenn auch diese verblasst und verschwunden ist, mit Hilfe der Phantasie, die von strenger Kritik beaufsichtigt wird, kann das Bild ihres Wirkens wieder

aufgebaut werden. Um so anziehender wird die Frage für Viele, die es würdiger finden, ihre Erkenntniss aus der Tiefe zu holen, als sie vom platten Boden aufzulesen, wo Jedermanns Fuss darüber stolpern muss.

Der Clavierspieler Beethoven lebt nicht mehr in unserer Erinnerung; Niemand ist übrig geblieben, der den Meister hätte spielen gehört; längst sind sie dahin die Klänge, die seine Finger dem Instrumente entlockt haben. So ist es denn Aufgabe des Forschers geworden, herbeizuschaffen, was sich nur immer zum Wiederaufbau des entschwundenen Vorstellungskreises benutzen lässt. Die zahlreichen Berichte der Zeitgenossen des Künstlers müssen dabei gewiss die grösste Bedeutung gewinnen. Manche Wahrscheinlichkeit wird auch von vorn herein festzustellen sein, so dass sich ein brauchbares Ergebniss ganz wohl erwarten lässt, so schwierig die Aufgabe auch anfangs erscheinen möchte.

Von vornherein lässt sich sagen, dass wir Beethoven, so originell er war, nicht ganz aus dem Rahmen seiner Zeit herausheben dürfen. Dann wieder wird uns der ganze innere und äussere Mensch Beethoven bestimmte Grenzen abstecken, die bei der Arbeit innegehalten werden müssen.

In ersterer Beziehung wird uns die Frage interessiren, aus welcher Richtung und Schule der Clavierspieler Beethoven hervorgegangen ist. Seine Lehrzeit und die Betrachtung des Clavierspieles zur Zeit seiner Jugend erhält hier besondere Bedeutung.

In letzterer Beziehung hat uns die Persönlichkeit des Künstlers die nöthigen Anhaltspunkte zu geben, seine kräftige, untersetzte Gestalt, die breite Hand von verhältnissmässig geringer Spannweite, das lebhafte, auffahrende, dann wieder grübelnde Wesen.

Gewiss hat das allgemeine Naturell Beethoven's auch in seinem Clavierspiel Ausdruck gefunden. Endlich kennen wir ja auch in vielen Fällen den Inhalt dessen, was der Künstler gespielt hat, und haben einige Kenntniss von den Instrumenten, die ihm als Werkzeuge seines Vortrages dienten. Wir werden also von vornherein bei Beethoven nicht die Leistungen der eisernen Riesenhand eines Liszt erwarten dürfen, die in allen Anschlagsformen fast gleicherweise ausgezeichnet war, auch nicht die etwas tonschwachen Gebilde der weichen, nervös beweglichen Hand eines Chopin, sondern eine noch bescheidenere Technik, bedingt durch eine wenig umfangreiche und wenig widerstandsfähige Claviatur, diese Technik aber durchleuchtet von einem überaus erfindungsreichen eigenartigen Feuergeiste und ausgeübt von einer kraftvollen, nicht selten rücksichtslosen Hand.

Wollen wir dem Thema näher zu Leibe rücken, so muss von der Biographie des Meisters ausgegangen, muss dem Kinde die grösste Aufmerksamkeit gewidmet werden, als es in Bonn zum Clavierspiel angehalten wurde, dem Jüngling, als er zielbewusst sich in seiner Kunst vervollkommnete.

Man weiss, dass Beethoven kein Wunderkind war, wie etwa Mozart, obwohl ihn Vater Beethoven zu einem solchen durch falsche Angabe des Alters machen wollte. Aber den Beginn des Musikunterrichtes durch Johann van Beethoven muss man doch in die Zeit zwischen dem vierten und dem sechsten Lebensjahre Beethoven's zurückversetzen. Mehrere Bonner Zeitgenossen haben den Kleinen noch auf einem Schemel am Clavier während des Unterrichtes stehen gesehen, gelegentlich weinend in Folge der Strenge des väterlichen Lehrers[1]). Auch sei eines späteren Zusammenhanges wegen erwähnt, dass der kleine Ludwig damals auch täglich Lehrstunde im Violinspiel erhielt, später auch im Violaspiel. Noch in seiner ersten Wiener Zeit war Beethoven auf die Vervollkommnung seines Violinspieles bedacht.[2]) Endlich, als einige Fertigkeit auf dem

---

[1]) Von diesem Unterrichte erfahren wir durch Cäcilia Fischer, durch Oberbürgermeister Windeck und Dr. Wegeler. Vergl. Thayer I, 111, 338. Ueber die Jugendzeit Beethoven's haben die Forschungen des unermüdlichen A. W. Thayer ein vorher ungeahntes Licht verbreitet. Thayer hat mit grösster Sorgfalt das Material gesammelt und verarbeitet, aus welchem man sich ein nach Möglichkeit klares Bild von dem Musikleben in der anmuthigen rheinischen Stadt bilden kann. Der Lehrgang Beethoven's ist erst auf diese Weise klar geworden. In den Citaten aus A. W. Thayer ist stets dessen Beethovenbiographie gemeint, wenn nicht ausdrücklich eine andere Publication genannt ist.

[2]) Thayer I, 339. II, 48.

Clavier erreicht war, begann auch der Unterricht an der Orgel in der Franziskanerkirche, wo dem Kinde die Behandlung des Instrumentes zunächst von dem Franziskanerfrater Willibald Koch beigebracht wurde, der als guter Organist gelten konnte.[1]) Späterhin versuchte sich Ludwig auch auf der grösseren Orgel des Minoritenklosters.

Wenngleich der Clavierunterricht beim Vater hie und da ganz zweckmässig und auch streng gewesen sein mochte, so war er doch gewiss kein hinreichend regelmässiger. Ein bedeutender Lehrerfolg konnte zudem auch nur von einem an und für sich tüchtigeren Musiker erwartet werden, als es Johann van Beethoven war. Nach einem solchen wurde denn auch gesucht. Allerdings der Tenorist Tobias Friedrich Pfeiffer,[2]) eine Figur von etwas undeutlichen Umrissen, der nun als Lehrer auftaucht, scheint kein solcher gewesen zu sein, denn, soweit wir den Unterricht kennen, den der nunmehr neunjährige Ludwig durch Pfeiffer genoss, lässt er sich durchaus nicht als ein methodischer bezeichnen. Eine in A. W. Thayer's Beethoven-Biographie mit-

---

[1]) Vergl. das Fischer'sche Manuscript, mitgetheilt bei Thayer I, 339 ff.

[2]) Das Fischer'sche Manuscript spricht von einem (sonst nicht nachweisbaren) Meister Santerrini, der nicht lange in's Haus kam (Thayer I, 344) und der wohl nur einem Gedächtnissfehler seine Existenz verdankt. Ueber Pfeiffer vergl. Thayer I, 69 f.

getheilte Aufzeichnung des Cellisten Maurer, der 1777 nach Bonn gekommen war, sagt:

»...oft, wenn Pfeiffer mit Beethoven's Vater in der Weinschenke bis Elf oder Zwölf gezecht hatte, ging er mit ihm nach Hause, wo Louis im Bette lag und schlief; der Vater rüttelte ihn ungestüm auf; weinend sammelte sich der Knabe und ging an's Clavier, wo Pfeiffer bis zum frühen Morgen bei ihm sitzen blieb, da er das ungewöhnliche Talent desselben erkannte.«

Man erinnerte sich indess, dass sie Beide, der kleine Beethoven auf dem Clavier und Pfeiffer ausnahmsweise auf der Flöte, so »schöne Musik« gemacht hätten, dass die Leute auf der Strasse stehen blieben und aufmerksam zuhörten[1]). Pfeiffer verbrachte nur ein Jahr in Bonn. Sein Unterricht hat wohl keine tiefen Spuren in dem kleinen Ludwig zurückgelassen.

Der alte Van der Eden unterrichtete den Knaben hierauf im Orgelspiel, vielleicht auch ein wenig in der Composition. Von massgebender Bedeutung dürfte für Beethoven auch Van der Eden nicht gewesen sein. Als eigentlich ernsten Unterricht können wir wohl erst den auffassen, den Beethoven mehrere Jahre hindurch bei Christian Gottlob

---

[1]) Vergl. hauptsächlich die Angaben des Fischer'schen Manuscriptes. (Thayer I, 69, 113 f., 344 f.) Pfeiffer war vielleicht nur deshalb als Lehrer genommen worden, weil er in demselben Hause wie Beethoven's wohnte.

Neefe[1]) (geb. 1748, gest. 1798) erhielt, einem Musiker, der damals geradezu berühmt war, wenngleich seine Compositionen längst nicht mehr auf unseren Pulten zu finden sind. Neefe war (1779 nach Bonn gekommen und) 1781 in kurfürstliche Dienste getreten.

Um jene Zeit, also im 12. Lebensjahre Beethoven's ungefähr, mag der Cursus bei diesem Lehrer begonnen haben. Neefe kann in Bezug auf das Clavierspiel als Vertreter der Bach'schen Schule

---

[1]) Neefe sollte ursprünglich Schneider werden, wollte jedoch durchaus nicht auf eine höhere geistige Ausbildung verzichten. Er studirte in Leipzig Jura. Daneben wurde er tüchtiger Musiker, wobei ihn namentlich J. A. Hiller förderte. Zu Anfang der Siebziger Jahre erwähnt ihn Burney's »Tagebuch einer musikalischen Reise« (III, 1773, S. 264) unter den vier Componisten, die sich neben Hiller in Leipzig aufhalten. Neefe wird als Schöpfer »einiger hübscher Sonaten« für das Clavier genannt. »Hat auch schon eine komische Oper mit Beyfall drucken lassen.« Einige Claviersonaten (unter Hiller's Aufsicht componirt) hatte Neefe dem Hamburger (C. Ph. E.) Bach gewidmet. 1776 war Neefe bei der Seiler'schen Gesellschaft eingetreten. Nach deren Auflösung (1779) ging er zur Grossmann-Hellmuth'schen Gesellschaft nach Bonn. Vergl. Neefe's Autobiographie (bis 1782) in der »Allgem. musikal. Zeitung« vom 16. Jan. 1799 Nr. 16, sowie in den zwei folgenden Nummern. Fétis, Growe, Mendel u. s. w. schöpfen aus dieser Quelle. Vergl. ausserdem C. Fr. Cramer's »Magazin der Musik« 1783, S. 381 (ein Verzeichniss von Neefe's bis dahin im Drucke erschienenen Werken, darunter viele Claviercompositionen). Thayer hat im I. Bande seiner Beethoven-Biographie neues Material über Neefe beigebracht.

betrachtet werden, insbesondere der Carl Philipp Emanuel Bach'schen. In der Selbstbiographie, die uns Neefe hinterlassen hat, spricht er von seinen eigenen ersten Claviermeistern, die unbedeutend waren, und fügt dann hinzu: »Das Meiste hab' ich in der Folge aus Marpurg's Anleitungen und aus C. Ph. E. Bach's Versuch gelernt.« Neefe's Mittheilung ist für uns von Wichtigkeit, da sie uns sofort einen Wink gibt für Beurtheilung dessen, was der junge Beethoven im Clavierspiel von seinem Meister überkommen hat. Da über Neefe's eigenes Spiel keine ausführlichen Berichte vorliegen, müssen wir wohl auf Marpurg und Bach zurückgreifen und ihre Ansichten und Vorschriften, das Clavierspiel betreffend, zu Rathe ziehen. Besonders C. Ph. E. Bach wird uns für Beethoven's Clavierspiel von Wichtigkeit sein. Wir lassen indess Marpurg den Vortritt, da seine »Kunst, das Clavier zu spielen« früher erschienen ist als Bach's Lehrbuch. In Marpurg's 1750 in erster Auflage erschienenem Werke lesen wir:

»Man muss in einer gewissen gehörigen Höhe vor dem Clavier sitzen,« undzwar so, »dass der untere Theil des Ellenbogens mit dem unteren Theile des Gelenkes, das die Hand vom Arme absondert, und mit den niedergebogenen Fingerspitzen eine horizontale oder gerade Linie bildet.« In der Folge heisst es:

»Wenn man in der gehörigen Stellung und Lage vor dem Claviere sitzet und die Hände auf

selbiges gesetzt hat: so muss man selbige allezeit in gleicher Höhe neben einander fortbewegen. Man hebe die Finger, aber nicht die Hände, hurtig auf, so bald der Werth der Noten sich endiget. Man gehe mit einem gleichen Druck oder Anschlage von einer Taste zur andern auf dem Flügel fort, ohne gewaltsame Bewegungen und fürchterliche Luftsprünge mit den Händen zu machen, ohne die Hände zu werfen; ohne die Finger aus ihrer gebogenen Lage zu bringen....«[1])

Näher an Beethoven heran als Marpurg reicht Carl Philipp Emanuel Bach mit seinem »Versuch einer wahren Art das Clavier zu spielen«. (Erste Auflage 1762.) Ungleich genialer in jeder Beziehung als Marpurg gestattet Bach auch für die Bewegung der Hände beim Clavierspiel mehr Freiheit als der strenge Theoretiker. Wir werden das bald sehen.

Vorher aber sei noch die Vermuthung begründet, dass es doch hauptsächlich die Carl Philipp Emanuel Bach'sche Spielweise war, in welche Neefe den halbwüchsigen Ludwig eingeführt hat[2]). Auf die Bach'sche

---

[1]) Hier nach der IV. Auflage, Berlin 1762. Dieselben Regeln kehren wieder in Marpurg's »Anleitung zum Clavierspielen«.

[2]) Neefe als Operncomponist gehört der J. A. Hiller'schen Richtung an. Seine Clavierstücke »haben (wie Nottebohm sagt) die damals übliche Schreibart, wie wir sie ... bei Hasse, Hiller, Gretry, Ph. Em. Bach, G. Benda und Anderen finden«.

Schule im Allgemeinen weist hier schon eine Notiz, die 1783 in Carl Friedrich Cramer's »Magazin der Musik«[1]) zu lesen war. Sie lautet:

»Louis van Beethoven, Sohn des ... Tenoristen B., ein Knabe von 11 Jahren und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben....«

Die Stelle bezeugt also zunächst, dass Joh. Seb. Bach die hauptsächliche Vorlage Beethoven's in jener Entwicklungsperiode gewesen ist. Aber auch dafür, dass dem jungen Componisten schon damals C. Ph. E. Bach's Werke und seine Claviertechnik bekannt geworden sind, gibt es genug Anhaltspunkte. Beethoven's Vater hatte, wie man weiss, zum Mindesten eine C. Ph. E. Bach'sche Cantate copirt[2]). Späterhin hat Beethoven den jungen Carl Czerny nach C. Ph. E. Bach's »Versuch einer wahren Art das Clavier zu spielen« unterrichtet. »Vor Allem... verschaffen sie ihm Emanuel Bach's Lehrbuch..., das er schon das nächste mal mitbringen muss«, sagte Beethoven zu Vater Czerny, als er den jungen Carl zum Unter-

[1]) Correspondenz vom 2. März 1783 a. a. O. Seite 394.

[2]) Vergl. Thayer I, 121, Nottebohm: Beethoven's Studien (1873), S. 13 Anm.

richt angenommen hatte[1]). Das war im Jahre 1800 oder 1801. Noch 1812 strebt der Meister danach, Emanuel Bach'sche Werke zu erhalten. Er schreibt an Breitkopf und Härtel: »Die C. P. Emanuel Bach's Sachen könnten Sie mir wohl einmal schenken, sie vermodern ihnen doch« [2]). Durch Nottebohm ist ferner erwiesen, dass Beethoven bei der Zusammenstellung seiner »Materialien für den Contrapunkt« vielfach C. Ph. E. Bach's erwähntes Buch benützt hat [3]).

Ohne Wagniss können wir also annehmen, dass es hauptsächlich die Grundsätze des C. Ph. E. Bach'schen Clavierspieles waren, nach denen der junge Beethoven durch Neefe unterrichtet wurde. Marpurg's Anweisungen, die wir schon kennen gelernt haben, sind wohl nicht von derselben Bedeutung. Auch mit Mozart's Clavierspiel lässt sich eine Verbindung nur in sehr beschränktem Masse annehmen, da der Unterricht, den Beethoven bei Mozart in Wien (1787) genossen hat, doch allzu kurz war, um auch nur im Entferntesten als massgebend gelten zu können. Zudem ist es sehr fraglich, ob Beethoven

[1]) Vergl. Pohl im »Jahresbericht des Wiener Conservatoriums 1870« S. 6 (Autobiographie von Carl Czerny) und Thayer II, S. 107, 348.

[2]) Vergl. La Mara: »Musikerbriefe« (1887) II, S. 11.

[3]) Vergl. »Beethoveniana« S. 162 ff.

den grossen Vorgänger überhaupt hat spielen gehört [1]). So zahlreich die Spuren sind, die Mozart's Musik bei Beethoven hinterlassen hat, so wenig scheint ein solches Verhältniss für Beethoven's Clavierspiel annehmbar. Hauptsächlich wird also doch an die C. Ph. E. Bach'sche Schule zu denken sein [2]).

Schlagen wir demnach den »Versuch einer wahren Art das Clavier zu spielen« auf, um zu erfahren, dass seit Vater Bach der Daumen als Hauptfinger zu Ehren gekommen, eine runde und ruhige Haltung der Finger zur Regel geworden war. »Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerfen« schreibt C. Ph. E. Bach in seinem von Beethoven so hoch gehaltenen Lehrbuche. (Mit den »Nerfen«

---

1) Es gibt hierüber zwei Ansichten, die einander widersprechen, die aber beide auf Beethoven zurückgehen. Beethoven war in seinen mündlichen (oft auch in seinen schriftlichen) Aeusserungen nicht von grosser Zuverlässigkeit, ja nicht einmal von scrupulöser Wahrheitsliebe. Ich folge hier der Angabe, die mir zuverlässiger erscheint und die besagt, er habe Mozart nicht spielen gehört. Vergl. Wegeler-Ries: Notizen S. 86. Thayer II, 409. I, 164 f.

2) Beethoven's Musik zeigt in den ersten Compositionen nahe Verwandtschaft mit dem Stile Ph. Em. Bach's. Anklänge an den alten Bach sind bei Beethoven sehr selten. Ich erwähne hier den einen Berührungspunkt, der sich in der dreistimmigen Bach'schen H-moll-Invention (Bassmotiv) und im Contrafagottmotiv der Kerkerscene des Fidelio findet. Rückschlüsse von dem Charakter der Musik auf Beethoven's Clavierspiel sind aber, wie oben angedeutet wurde, nicht ohne Weiteres zulässig.

meint er dem damaligen Sprachgebrauche gemäss die Sehnen und dem Zusammenhange nach die Sehnen hauptsächlich der Fingerstrecker.)

»Die Steife ist aller Bewegung hinderlich«, heisst es weiter, »besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welche alle Augenblicke nöthig ist . . . Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt erfähret ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Hauptschaden, nämlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit vom Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bei der Hand seyn muss und benimmt diesem Haupt-Finger . . . alle Möglichkeit seine Dienste zu thun. Wenn der Spieler die wahre Applicatur versteht, so wird er, wenn anders er sich nicht unnöthige Geberden angewöhnt hat, die schweresten Sachen so spielen, dass man kaum die Bewegung der Hände sieht, ... dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielen Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird«[1]). Wohl ist sonst noch zu beachten, was zwei andere Paragraphe bei C. Ph. E. Bach vom Clavierspieler verlangen.

---

[1]) Vergl. die zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe von 1797, S. 13. — Vergl. auch S. 2 f. S. 12 heisst es u. A.: »Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn er bey grossen Spannungen nöthig war.«

»§. 10. Ein Clavirist muss mitten vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit sowohl die höchsten wie die tiefsten Töne anschlagen könne« und »§. 11. Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrete herunter, so ist man in der gehörigen Höhe«[1]).

Davon, dass die ruhige Haltung der Hände von Emanuel Bach nicht übertrieben wurde, erfahren wir aus mehreren Stellen desselben Buches. Man müsse dem »Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne dass man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermässig geschiehet, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig. ..« So lesen wir im Capitel »Vom Vortrage«[2]). C. Ph. E. Bach gestattet also schon grössere Freiheit in der Bewegung der Hände als Marpurg.

---

[1]) Ich erinnere daran, dass Marpurg eine horizontale Lage verlangt.

[2]) C. Ph. E. Bach ist hier durchaus Mann des Fortschrittes. Noch 1789 gestattet D. G. Türk kaum dieselben Freiheiten. §. 42 in seiner Clavierschule lautet: »Die drey längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser Letzteren nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurückziehen muss...« — »Die Hände müssen immer (ziemlich) gleich hoch über dem Griffbrett seyn; es ist daher

Was das Spiel des jungen Beethoven anbelangt, so müssen wir uns seine Haltung dabei ungefähr so vorstellen, wie sie von C. Ph. E. Bach verlangt wird.

Auf seine Handhaltung und auf die Art des Anschlages wird ausserdem gewiss auch das Orgelspiel den grössten Einfluss ausgeübt haben, und zwar sogar einen üblen Einfluss im Hinblick auf leichtes, elegantes Spiel, dagegen einen sehr fördernden im Hinblick auf gebundene Spielweise von polyphoner Musik.

Für die Unabhängigkeit der Finger der linken Hand hat zuverlässig das Spiel auf den Streichinstrumenten vorgesorgt.

Eine ruhige Fingerhaltung offenbar im Sinne von Emanuel Bach's Schule dürfte Beethoven bis in's reifere Alter beibehalten haben. Wenigstens ist es durch C. Czerny bezeugt. »Seine Haltung beim Spiel war meisterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse [1]) (nur bei zunehmender Harthörigkeit gebückt) . . . Er hielt auch beim Unterricht sehr auf schöne Fingerhaltung (nach der Emanuel Bach'schen Schule, nach der er mich unterrichtete);

---

unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestossenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt oder bei gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen lässt....«

[1]) Beethoven selbst sagte, er sei gelehrt worden, sich ruhig und gleichmässig beim Spiele auf der Orgel und auf dem Claviere zu halten. Thayer I, 114.

er selber spannte kaum eine Decime.«[1]) Auch Mähler's, des Dilettanten in Musik und Malerei, Schilderung von des Meisters Spiel spricht davon, dass Beethoven mit ruhiger Handhaltung gespielt habe (noch 1803). »So ruhig«, sagt er, »dass, so wundervoll auch sein Vortrag war, doch kein Werfen (der Hände) hierhin und dorthin, nach oben und unten sichtbar gewesen wäre. Man habe dieselben nur nach rechts und links über die Tasten gleiten sehen, während die Finger allein die Arbeit thaten.« (Vergl. Thayer II, 236.)

Wer sich daran erinnert, dass Emanuel Bach nicht wegen seiner virtuosen Technik allein als berühmter Clavierspieler galt, sondern hauptsächlich wegen der hinreissenden Art seines Vortrages namentlich in der freien Phantasie, dem kommt wohl der Gedanke, dass Beethoven eben dieselben Vorzüge wohl auch wieder über Anregung von C. Ph. E. Bach's Schule[2]) bei sich so hoch ausgebildet hat. Wie dem auch sei, gewiss war Beethoven von Neefe auf diesen guten Weg hingewiesen worden, auf welchem seine theoretischen und praktischen Studien auch bald zu äusseren Erfolgen führten. Mit 11½ Jahren schon vicariirt er für Neefe an der Orgel; mit 12 Jahren wird er Cembalist im kurfürstlichen Orchester. Im

---

[1]) Vergl. Thayer II, 348.

[2]) Bach spricht sich des Breiteren über die freie Phantasie und über gefühlvollen Vortrag in seinem »Versuche« aus.

Frühjahre 1784 erhält er überdies die Stellung eines zweiten Hoforganisten. Auch sei daran erinnert, dass er später im 18. Lebensjahre die Bratsche sowohl im Theater als auch in der Capelle spielte[1]).

Hören wir nun, was von Beethoven's Clavierspiel in seiner Bonner Zeit berichtet wird. Wegeler, des Künstlers Jugendfreund, ist in erster Linie zu beachten. In seinen »Biographischen Notizen« macht er folgende Angaben, die sich auf das Jahr 1791 beziehen:

»Beethoven, der bis dahin noch keinen grossen, ausgezeichneten Clavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feineren Nuancirungen in Behandlung des Instrumentes; sein Spiel war rauh und hart. Da kam er auf einer Reise von Bonn nach Mergentheim,

---

[1]) Vergl. Thayer I, 120, 183 f, 204. Besonders hier ist Thayer zu schätzen, da sogar die Quellenschriften über diese Verhältnisse falsche Angaben bringen. Wegeler unterschätzt den Einfluss Neefe's und bezeichnet ohne Begründung Pfeiffer als den wichtigsten Lehrer Beethoven's. Ueber die Schule Pfeiffer's sind wir gar schlecht unterrichtet, ebenso wie über die des alten Joh. v. Beethoven. Deshalb können wir uns auch nur eine ganz allgemeine Vorstellung von dem Spiele des jungen Beethoven machen, ehe er Neefe's Unterricht genossen hatte. Er war übrigens vorher schon öffentlich aufgetreten. So in einem Concerte am 26. März 1778, dessen Programm die »Kölnische Zeitg.« (von 1870, 18. Dec.) mitgetheilt hat (vergl. Thayer II, S. 408). Auch hat man Kenntniss von einer Concertreise nach Holland, die Deiters in den Winter 1781 auf 1782 verlegt (vergl. Thayer I. 116 und Anhang VII).

...wo er zu Sterkel gebracht wurde.... Sterkel spielte sehr leicht, höchst gefällig und ... etwas damenartig. Beethoven stand in der gespanntesten Aufmerksamkeit neben ihm.« Auch er musste spielen und that dies »zur Ueberraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war. So leicht ward es ihm seine Spielart nach der eines andern einzurichten.« (S. 17.)

Diese zuverlässigen Angaben Wegeler's lassen erkennen, dass Beethoven's Spiel schon damals, in seinem 21. Jahre also, nur ausnahmsweise gefällig, gewöhnlich aber rauh und hart war, demnach seinem Naturell im Allgemeinen entsprochen habe. Zum Theile mag allerdings die Rauhigkeit und Härte des Spieles, die auch durch Andere beglaubigt ist, auf Rechnung des vielen Orgelspielens gesetzt werden. Beethoven hat das selbst in späteren Jahren behauptet[1]).

Voll Begeisterung wird das Spiel des jungen Virtuosen vom Caplan Carl Ludwig Junker geschildert.[2])

Dieser nennt Beethoven, nachdem er ihn hatte phantasiren hören, schon damals »einen der grössten Spieler auf dem Klavier«. In einem

[1]) Anton Schindler »Biographie von Ludwig van Beethoven«, 4. Aufl., I, S. 12.

[2]) In einem Briefe in »Bossler's musikalischer Correspondenz« vom 23. November 1791 (mitgetheilt bei Thayer I, 209, 213). Junker war als Musikschriftsteller auch für C. F. Cramers »Magazin« thätig. Vergl. z. B. den Jahrgang 1786.

sehr langen Abschnitte über das Spiel des »lieben, guten Beethoven« hebt er u. A. neben der Fertigkeit besonders den sprechenden und bedeutenden Ausdruck hervor. »Man kann die Virtuosengrösse dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spieles und nach der Fertigkeit mit der er spielt .... Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, dass es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen...«

Hier ist es zum ersten Mal ausgesprochen: Beethoven's Spiel war originell. Wenn es »rauh und hart« klang, wie es ungefähr auch von Bernhard Romberg (für die Zeit von 1790 bis 1792) geschildert wird[1]), so war es dafür charakteristisch und kraftvoll. Offenbar ordnete sich schon damals bei Beethoven durchaus das Spiel dem Gedanken unter; leere, glatte Technik, um derentwillen er einen musikalischen Geistesblitz unterdrückt hätte, war also beim jungen Beethoven nicht zu finden.

Das Bild, welches wir uns nunmehr von dem Clavierspiele des jungen Künstlers machen können,

---

[1]) Schindler I, 11. — Thayer I, 187. — Romberg sprach 1834 über diesen Punkt mit Schindler.

gewinnt noch an Bestimmtheit durch einen Blick auf seine ersten Claviercompositionen und durch Betrachtung der Instrumente, die Beethoven damals benützt haben mag. Unter den ersten Clavierwerken hebe ich die Variationen über einen Marsch von Dressler hervor, die drei Sonaten mit der Widmung an den Kurfürsten Max Friedrich, die Variationen über »Vieni amore« und die zwei Präludien durch alle Tonarten. (Alle ohne Opuszahl.) Sie charakterisiren wohl hinreichend die Summe von Figuren und Handgriffen, die dem angehenden Meister in den Achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geläufig sein mochten. Von Weitgriffigkeit noch keine Spur. Passagen meist noch ziemlich gewöhnlich. Indess schon Anwendung scharfer Contraste. In seinen Phantasien ist er wohl über all' das hinausgegangen. Als Beispiele für die Zeit, auf welche sich Wegeler's und Juncker's Urtheil beziehen, können die Clavierwerke mit den niedrigsten Opuszahlen gelten. Ihre Anlage fällt gewiss schon in die letzten Bonner Jahre des Componisten, wenngleich sie erst viel später fertig gestellt und erschienen sind [1]).

Sehr beherzigenswerth sind auch die Entwürfe von Clavierübungen aus der Zeit von ca. 1785 bis 1795, deren Kenntniss wir Nottebohm's fleissigem Studium verdanken. Dass Beethoven sich längere

---

[1]) Vergl. hiezu Thayer I, 239 f. und Nottebohm's »Zweite Beethoveniana« Nr. III und LXI.

Zeit mit dem Gedanken trug, eine Clavierschule zu schreiben, berichtet schon Schindler[1]).

Nun zu den Clavieren, die Beethoven in seiner Jugend benützt haben mag. Im Vergleiche zu unseren modernen Flügeln waren sie gewiss schwach im Ton und in der Mechanik. Zuverlässig waren es aber in den letzten Jahren, die Beethoven in Bonn verbracht hat, schon Pianofortes und keine Clavichorde mehr. Eine Correspondenz aus Bonn vom Jahre 1787[2]) spricht davon, dass es dort schon damals »mehrere steinische Hämmerclaviere von Augsburg und andere denen entsprechende Instrumente« gegeben hat. Beethoven dürfte also damals auch schon das Spiel auf diesen neuen Instrumenten gepflegt haben, die ja schon seit zehn Jahren vom grossen Mozart sanctionirt waren[3]).

In seiner Kindheit aber dürfte Beethoven noch auf Clavichorden und Kielflügeln gespielt haben. So wenig sich das auch direct beweisen lässt, so spricht doch Vieles dafür, was über die Verbreitung der

---

[1]) Vergl. Nottebohm »Zweite Beethoveniana« XXII und Anton Schindler II, 183, 212.

[2]) Nach Cramer's »Magazin« II, 1386.

[3]) Dass Beethoven sie gekannt hat, ist so ziemlich selbstverständlich und überdies noch verbürgt. (Vergl. Thayer I, 166.) Wahrscheinlich war der Flügel, den Beethoven 1787 vom Grafen Ferdinand Waldstein zum Geschenke erhielt (Thayer I, 179), ein Hammerclavier nach Stein'schem Systeme.

verschiedenen Clavierinstrumente in jenen Jahren bekannt ist. Vater Beethoven, in dürftigen Verhältnissen lebend, hat sich kaum den Luxus eines neuen Hammerclavieres gegönnt, eines Instrumentes, dessen System zwar schon längst erfunden war, das aber gerade damals einen harten Daseinskampf mit den älteren Clavierinstrumenten, namentlich mit den Clavichorden zu bestehen hatte[1]).

Zudem wird in mehreren Clavierschulen, die um jene Zeit sehr verbreitet waren, bei (Marpurg) C. Ph. E. Bach, bei D. G. Türk und auch in anderen Schriften, wie in Burney's »Tagebuch einer musikalischen Reise« ausdrücklich davon gesprochen, dass für Anfänger das Clavichord anderen Clavier-

---

[1]) C. Ph. Em. Bach († 1788) bevorzugte noch die (Silbermann'schen) Clavichorde (vergl. »Versuch«, 2. Aufl., S. 6 ff. und 3. Aufl., Einleitung). Zu beachten sind auch Burney's Mittheilungen über den Hamburger Bach. Ueber die Clavierinstrumente jener Zeit vergl. auch Weitzmann: »Geschichte des Clavierspieles« S. 65 f. 374 und Osc. Paul: »Geschichte des Clavieres« S. 78, 87. Für die Zeit vor 1789 gilt eine Stelle in Türk's »Klavierschule« (1. Auflage 1789), die in der Einleitung eine Uebersicht über die damals gebräuchlichsten Clavierinstrumente gibt. Flügel, Spinett, Fortepiano (mit Hammermechanik) werden beschrieben, beim Clavichord aber heisst es: »Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt, dass ich die Leser mit einer überflüssigen Beschreibung nicht aufhalten will.« Noch herrschte also das Clavichord. Ein Zeit raum von wenigen Decennien genügte, um dem Fortepiano die erste Stelle zu sichern.

instrumenten vorzuziehen sei[1]). Es scheint also in jener Zeit des Ueberganges vom Clavichord zum Fortepiano gebräuchlich gewesen zu sein, den ersten Unterricht auf dem zarteren älteren Instrumente zu geben. Zudem weist in C. F. Cramer's »Magazin« eine Correspondenz aus Bonn, datirt vom 2. März 1783, ziemlich deutlich darauf hin, dass um jene Zeit die Hammerclaviere dort noch nicht allgemein verbreitet waren[2]).

---

[1]) Marpurg a. a. O. »Vorbereitung« §. 5. — Em. Bach »Versuch«, Einleitung, §. 11. — Türk »Klavierschule« S. 11, §. 20. — Burney II. Bd., S. 205 ff.

Marpurg fordert für den Anfänger nicht gerade durchaus ein Clavichord, doch sagt er immerhin: »Zum Instrumente bediene man sich im Anfange für sehr junge Personen eines blossen Clavichords, eines Spinettes oder eines einzigen Registers auf einem Flügel.« Dem letzteren gibt er sogar den Vorzug. Zu beachten ist aber, dass bei ihm für Anfänger von einem Pianoforte gar nicht die Rede ist.

[2]) S. 395 »...Noch muss ich eines geschickten Mechanikus erwehnen, den wir ohnlängst erst hierher bekommen. Er heisst Gottl. Fr. Riedlen, zu Tutlingen im Würtembergischen 1749 gebohren. Er verfertigt alle Gattungen von Clavierinstrumenten, als: 1.) Bekielte Flügel, nach der gewöhnlichen Art. — 2.) Flügel mit stählernen Federn, anstatt der Rabenfedern, und nach einer noch unbekannten Einrichtung. — 3.) Besonders gute Instrumente mit neu erfundenen Hämmern, von denen sich der Spieler alle Zufriedenheit versprechen darf. — 4.) Instrumente nach einer neuen Erfindung mit Federn und Hämmern zugleich. — 5.) Instrumente mit Darmsaiten....« Ausserdem wird eine Erfindung erwähnt, Claviere unverstimm-

Weiters scheint ein Umstand, der von psychologischem Interesse ist, darauf hinzuweisen, dass Beethoven in seiner Jugend noch mit dem Spiel auf dem feinfühligen gesangvollen Clavichord vertraut geworden ist. Das Clavichord ist nämlich das einzige Tasteninstrument, das die sogenannte Bebung, ein Verändern der Tonstärke, während der Finger auf der Taste liegt, auszuführen gestattet. Nun finden sich in des Meisters späteren Clavierwerken Stellen, die, auf dem Hammerclavier unausführbar, von Beethoven aber so geschrieben sind, dass man nothwendigerweise an die alte Bebung denken muss. Die eine Stelle findet sich im Recitativ des Adagio von Op. 110[1]), die andere im Scherzo der Violoncellsonate Op. 69 (Themagruppe). Ist die Vermuthung zu gewagt, dass sich hier alte Erinnerungen an die Lehrstunden am Clavichord eingeschlichen haben?

Erst für die Zeit um 1791 wissen wir mit Bestimmtheit zu sagen, dass es zumeist Stein'sche Hammerclaviere waren, die der junge Bonner Virtuose benützt hat. Später, in der Zeit seines Wiener Aufenthaltes hat er um 1800 auf einem Walter'schen Pianoforte gespielt[2]). Vielfach bevorzugte er die

---

bar zu machen (6.) und von einem Instrument mit Notirungsapparat Erwähnung gethan (7.).

[1]) Vergl. hierüber Tappert im »Musikal. Wochenblatt« von Fritzsch, II. Jahrgg. (1871), S. 338 f.

[2]) So berichtet Czerny in seiner »Autobiographie«, mitgetheilt v. Pohl im »Jahresberichte d. Wiener Conservatoriums«

Streicher'schen Flügel. In seiner späteren Lebenszeit waren ihm ein Erard, Graf und ein Broadwood zur Verfügung gestanden.

Wie bekannt, war Beethoven im November 1792 in die schöne Hauptstadt an der Donau gezogen, die er seitdem nicht mehr auf längere Zeit verlassen hat. Wien ist der Schauplatz der eigentlichen Triumphe Beethoven's als Claviervirtuos.

Wie sollen wir uns nun das Spiel des jungen Rheinländers in seinen ersten Wiener Jahren vorstellen, das Spiel, das ihn viel rascher berühmt gemacht hat als seine Compositionen? Bei Beantwortung dieser Frage muss jedenfalls daran festgehalten werden, dass jene Jahre dem Clavierspieler Beethoven zwar sehr viele Anregung und Aneiferung zum Wettstreit mit Fachgenossen, aber keine Eindrücke geboten haben, die für sein Spiel hätten von irgendwelcher ausschlaggebenden Bedeutung sein können. Mozart weilte seit 1791 unter den Unsterblichen; und was ausser Beethoven damals in Wien Clavier spielte, dürfte durchaus unter dem Niveau des damaligen Beethoven gestanden haben. Sowie der Componist der erst in Wien veröffentlichten Trio's Op. 1 und der unmittelbar darauf folgenden Opera fast ausgebildet nach Wien gekommen ist[1]) und sich durch den

---

von 1870 (S. 5). — Ueber die Zeit von 1791 unterrichtet uns Junker's Bericht.

[1]) Vergl. hiezu Thayer I, 239, auch Nottebohm »Zweite Beethoveniana« Nr. III und LXI.

Unterricht bei Haydn, Schenk, Albrechtsberger, wohl auch durch den bei Salieri hat in seiner Eigenart wenig beirren lassen, ähnlich scheint es auch mit dem Clavierspieler zu stehen. Nur ist der junge Künstler damals im Clavierspiel jedenfalls noch viel weiter vorgeschritten gewesen als in der Composition. Der Clavierspieler Beethoven ist wohl im Wesentlichen fertig von Bonn herüber gekommen.

Dem entspricht es auch, dass er im Verlaufe weniger Jahre schon im kleinen Kreise der Kenner den Ruf eines Pianisten ersten Ranges genoss, eines grossen Künstlers, dessen a vista-Spiel auch aus Partituren[1]) bewunderungswürdig, dessen freie Phantasie ganz einzig sei. Von flottem Transponiren[2]), von überaus rascher Orientirung in allen musikalischen Dingen wird berichtet. Die Leistungen Beethoven's auf dem Piano haben naturgemäss viel früher

---

[1]) Wegeler-Ries S. 28 f., 30 f., 36. Thayer I, 294, 380. II, 411.

[2]) Vergl. Wegeler u. Ries »Biogr. Notizen« S. 36. Wegeler erzählt von Transponiren des C-dur-Concertes um eine halbe Stufe. Nottebohm in seiner »Zweiten Beethoveniana«, Nr. VIII, macht wahrscheinlich, dass Wegeler das C-dur-Concert mit dem B-dur-Concert verwechselt. (Neue Ausg. d. Beethoveniana S. 67.) Das Transponiren um eine halbe Stufe ist übrigens keine Hexerei. Wölffl hat das Kunststück sogar in einem Concerte producirt. Beethoven's Transponiren fand bei der Probe statt. Vergl. Thayer II, 26, nach der »Allg. M. Ztg.« I, S. 560.

Anerkennung gefunden als die in der Composition. Abbé Gelinek meinte, dass eine solche Virtuosität, wie die Beethoven's »ausser bei Mozart, niemals gehört worden« sei[1].

Schenk (der Componist der »Weinlese«, des »Dorfbarbier« und vieler anderer Opern) äusserte sich mit höchster Begeisterung über die freie Phantasie und das Spiel des jungen Meisters in jenen ersten Wiener Jahren. Eine lange Schilderung schliesst er mit den Worten: »Sein Spiel war vollkommen, wie seine Erfindung.«

Schönfeld's Jahrbuch der Tonkunst für 1796 nennt: »Bethofen, ein musikalisches Genie, welches seit zween Jahren seinen Aufenthalt in Wien gewählt. Er wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den ausserordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit exponirt.« (S. 7.)

Als hauptsächliche Quelle für die ersten Wiener Jahre[2]) muss uns Dr. Wegeler gelten, der schon

---

[1]) Vergl. Pohl: »Jahresbericht« S. 4, Nohl: »Beethoven's Leben« II, 30 f., 461.

[2]) Die Wiener Periode von Beethoven's Clavierspiel hat in der Literatur mehr Beachtung gefunden als die Bonner Zeit. Vergl. E. Hanslick: »Geschichte des Concertwesens in Wien« S. 34 f., 127, 208 ff.; ferner desselben »Beethoven in Wien« in der Festschrift zur Feier der Enthüllung des Wiener Beethoven-Monumentes (wieder abgedruckt in Suite, »Aufsätze über Musik und Musiker«, Wien, Teschen 1885, Prohaska). A. B.

erwähnte Freund Beethoven's aus Bonn. Er hat mit dem jungen Meister in der Zeit zwischen 1796 in Wien im vertrautesten Verkehre gestanden. Für die ersten Jahre unseres Jahrhunderts[1]) bildet Ferdinand Ries eine ergiebige Fundgrube, die gerade für uns von Gewicht ist, da Ries als Fachmann im Clavierspiel urtheilt und als Schüler Beethoven's mehr Einblick in dessen eigenstes Spiel gewinnen konnte, als viele Andere, die ihn nur in Concerten oder im Salon zu hören bekamen. Seine Notizen dienen zur Ergänzung derer von Wegeler. Mit diesen sind sie, wie man weiss, zugleich veröffentlicht worden. Einiges berichtet auch Schindler über Beethoven's Spiel in seinen ersten Wiener Jahren. Seine Angaben sind übrigens für diese Periode von geringerem Werthe, da er 1814 erst in Beethoven's persönlichen Umgang eintrat. Auch ist Schindler mit dem Instrumente nicht so innig als Virtuos vertraut, dass er hier grosse Beachtung als Quellenschriftsteller beanspruchen dürfte.

Marx: Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Clavierwerke. Thayer a. a. O. I, 282 ff. »Beethoven's Auftreten als Virtuos und Componist«. Weitzmann: »Geschichte des Clavierspieles.« L. Nohl: »Beethoven als Pianist« in der »Caecilia« vom 15. Sept. 1880. Ein Artikel »Beethoven als Claviervirtuose« in der »Neuen Berliner Musikzeitung« vom 14. April 1881 ist Nichts als der Wiederabdruck einer alten Recension von 1799 aus der »Allg. musik. Zeitung«.

[1]) Ungefähr von October 1801 bis October 1805. Th. II, 160 ff.

Die angedeuteten Quellen sind in weiteren Kreisen bekannt. Dadurch ist es mir möglich gemacht, in vielen Fällen mich auf einen kurzen Hinweis zu beschränken und das Hauptgewicht auf weniger bekannte Quellen und auf neue Combinationen zu legen. Rasch gehe ich deshalb an den Nachrichten vorüber, die von Beethoven's ausserordentlich vollkommenem Vortrage von Joh. Seb. Bach's Fugen im Hause van Swieten überliefert sind (durch Schindler)[1]) und deute nur an, dass der junge Virtuos in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes einstweilen nur in Privatcirkeln zu hören war. Aber auch das Spielen in Gesellschaften war ihm von jeher zuwider; er spielte und phantasirte nur gern, wenn er ungestört war. (Nach Wegeler.) Durchaus wollte er beim intimeren Spiele nicht belauscht sein, wie das Ries und später auch Grillparzer ganz bestimmt mittheilen, und wie es Cramer 1799 schon als bekannt voraussetzt[2]).

Oeffentlich trat er zum ersten Male 1795 auf und zwar mit seinem C-dur-Concert in einer Akademie der »Tonkünstlersocietät«[3]).

---

[1]) Auch durch eine von Hüttenbrenner festgehaltene Tradition von 1816. Vergl. Thayer III, 421.

[2]) Grillparzer erzählt eine Scene in seinen »Erinnerungen an Beethoven« bezüglich Cramer's. Vergl. Thayer II, 36.

[3]) Nottebohm (»Zweite Beethoveniana«, S. 72) hat versucht, wahrscheinlich zu machen, dass bei der erwähnten Gelegenheit das B-dur-Concert gespielt worden.

Auf einer Reise, die er gegen Ende 1795 nach Nürnberg unternahm, berührte er auch Prag, woselbst er (wenn wir der Jahreszahl in Dlabacz' Allgem. histor. Künstlerlexikon für Böhmen Glauben schenken), mit grossem Erfolge concertirte. Zu Beginn von 1796 (am 8. Jänner) spielte er dann wieder in Wien im Concert der Signora Bolla[1]). »Il signore Bethofen suonerà un concerto sul pianoforte«, heisst es im Programme. Bald darauf finden wir den thatenlustigen jungen Meister schon wieder concertirend in Berlin. Schon bei Wegeler und Ries (S. 109) wird diese Reise über Prag, Dresden und Leipzig kurz erwähnt. Sie brachte Beethoven reichliche Ehren. Thayer ist in seinem grossen Werk über Beethoven ausführlich auf diese Reise eingegangen[2]).

1797 errang der Clavierspieler Beethoven einen neuen bedeutenden Erfolg bei der Aufführung seines Quintetts.

1798 concertirte er noch zweimal in Prag (wo er auch in einem aristokratischen Kreise zu hören war), dann auch wieder in Wien (am 27. October im

---

[1]) Das Programm ist mitgetheilt von Ed. Hanslick in der »Geschichte des Concertwesens in Wien« S. 105.

[2]) Vergl. Thayer a. a. O. II, S. 5 ff. In neuester Zeit arbeitet Dr. Alfr. Chr. Kalischer in Berlin fleissig über dieses Thema. Thayer hat darauf hingewiesen, dass Beethoven in Leipzig damals wohl nicht concertirt hat, wie Schindler behauptet.

Theater im Freihause auf der Wieden. Vergl. Thayer II, 22 und 32.)

Allzu häufig hat sich indess der Virtuose Beethoven nicht öffentlich hören lassen. Ein gewohnheitsmässiges Auftreten in Concerten, wie es etwa später bei Hummel, Moscheles zu beobachten war, oder wieder bei Liszt und Thalberg oder heute bei Rubinstein, Bülow und Anderen, ist bezüglich Beethoven's nicht zu verzeichnen. Auch in den Jahren, von denen wir eben sprechen, überwog der Tonsetzer den Pianisten.

Nichtsdestoweniger galt er so ziemlich allgemein als unbesiegbar auf dem Clavier.

In C. Czerny's Autobiographie werden u. A. auch die besten Clavierspieler genannt, die gegen Ende der Neunziger Jahre in Wien bekannt waren. »Wölfl, durch sein Bravourspiel ausgezeichnet, Jelinek, durch sein brillantes und elegantes Spiel sowie durch seine Variationen allgemein beliebt, Lipavsky, ein grosser Avistaspieler und durch den Vortrag Bach'scher Fugen berühmt«, dann kommt Czerny auf Beethoven, dessen Spiel er charakterisirt, indem er folgende Episode erzählt: »Ich erinnere mich noch jetzt, als eines Tages Jelinek meinem Vater erzählte, er sei für den Abend in eine Gesellschaft geladen, wo er mit einem fremden Clavieristen eine Lanze brechen sollte. »Den wollen wir zusammenhauen« fügte Jelinek hinzu. Den folgenden Tag fragte mein Vater den Jelinek, wie der gestrige Kampf

ausgefallen sei. — »O!« — sagte Jelinek ganz niedergeschlagen, »an den gestrigen Tag werde ich denken! In dem jungen Menschen steckt der Satan. Nie hab' ich so spielen gehört! Er fantasirte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie habe phantasiren gehört. Dann spielte er eigene Compositionen, die im höchsten Grade wunderbar und grossartig sind, und er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie etwas haben träumen lassen«. Der hier gemeinte »junge Mensch« war aber Beethoven. Jelinek hatte ihn offenbar, obwohl Beethoven schon seit 1795 öffentlich zu hören war, in selbstbewusster Weise lange ignorirt. Nun aber, da er ihn einmal gehört hat, ist er für ihn gewonnen.«

Tomaschek rühmt 1798 Beethoven's »grossartiges Spiel«, das er auch ein »kräftiges und glänzendes« nennt; er rühmt Beethoven's freie Phantasie und bezeichnet den jungen Meister, obwohl er über dessen Compositionen abfällig urtheilt, als den »Herrn des Clavierspiels«[1]).

Nur einmal wollte es scheinen, als müsste Beethoven vor einem Stärkeren weichen.

Im Jahre 1798 kam Jos. Wölffl nach Wien und erregte da mit seiner blendenden Technik und seinen riesigen Händen, die Terzdecimen gespannt haben sollen, allgemeines Aufsehen. Ich kann wohl

[1]) Vergl. »Libussa« von 1845, Tomaschek's Selbstbiographie.

den bei Seyfried mitgetheilten Wettkampf zwischen Wölffl und Beethoven als bekannt voraussetzen. Es scheint, dass beide Grössen incommensurabel waren, und insofern ist es gerechtfertigt zu sagen, dass sie beide Sieger blieben, jeder auf seinem Gebiete. Ein Bericht der »Allgem. mus. Ztg.«[1]) über das Spiel der beiden Virtuosen wird Jedem gerecht und sagt von Beethoven's Spiel u. A. Folgendes: »Beethoven's Spiel ist äusserst brillant, doch weniger delicat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ausserordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Fertigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa mit den Fingern variirt (womit mancher Virtuos Glück — und Wind macht), sondern wirklich ausführt . . . .«

Was uns an der Stelle am meisten interessirt und auffällt, ist der kleine Tadel bezüglich mangelnder Delicatesse und Deutlichkeit, der sicher nicht ganz unbegründet war.

Das geht aus dem Urtheile J. F. v. Mosel's[2]) hervor, der an Beethoven's Spiel die »Rundung,

[1]) Vom April 1799. Schon benützt bei Schindler a. a. O. I, 68. Vergl. auch Thayer II, 25. Wieder abgedruckt in der »Neuen Berl. M. Ztg.« vom 14. April 1881.

[2]) Vergl. August Schmidt's »Allgemeine Wiener Musik-Zeitung« vom 28. Octb. 1843 (S. 540). »Die Tonkunst in Wien

Ruhe und Delicatesse von Mozart's Vortrag« vermisst, obwohl er die »erhöhte Kraft« und »das sprühende Feuer« des Spieles, sowie seine freie Phantasie zu würdigen weiss.

Cramer's, des berühmten Pianisten, Urtheil, das sich auf die Zeit von 1799 bezieht, ist uns besonders werthvoll. Thayer hat es nach einer Erzählung von M. Appleby weiteren Kreisen bekannt gemacht. (Thayer II, 36.) Cramer hatte Beethoven beim Phantasiren belauscht und hat offenbar dabei genug zu staunen gehabt. Denn gegen Appleby äusserte er sich später, es dürfe Niemand sagen, er habe aus dem Stegreife spielen gehört, der nicht Beethoven gehört habe . . . Niemals in seinem Leben hatte er so ungewöhnliche Wirkungen, so wunderbare Combinationen gehört . . . . Alles in Allem genommen sei Beethoven, wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewunderungswürdigsten Clavierspieler, die er je gehört, sowohl hinsichtlich des Ausdruckes als der Fertigkeit.

Das massgebende Urtheil des feinfühligen Cramer lässt uns erkennen, dass Beethoven damals noch ganz

während der letzten fünf Decennien.« Die Stelle gibt wohl das Durchschnittsurtheil wieder, das in musikalischen Kreisen über Beethoven's Spiel verbreitet gewesen sein mag; denn v. Mosel sagt nicht, wann und wo er Beethoven gehört hätte. Nur aus dem Zusammenhange geht hervor, dass er das Decennium ungefähr nach Mozart's Tod meint.

auf der Höhe seiner Leistung als Clavierspieler gestanden hat. Wenn wir auch annehmen müssen, dass sich das Wesen seines Spieles seit seiner Bonner Zeit nicht verändert hat, so scheint doch die Virtuosität sich seither noch gesteigert zu haben.

Im Juli 1801 schreibt er an seinen Freund Amenda einen langen Brief, worin es heisst:

»Auch mein Clavierspielen habe ich sehr vervollkommnet.«

Dem entsprechend sehen wir Beethoven auch wiederholt öffentlich auftreten. Im Frühling 1799 hatte er mit dem berühmten Contrabassisten Dragonetti concertirt. (Vergl. Thayer II, S. 35.) Im April 1800 spielt er ein eigenes Clavierconcert und phantasirt »meisterhaft«, wie es in dem Berichte der »allgemeinen musikal. Zeitung« lautet. Mit dem Hornisten Punto, für den er die berühmte Hornsonate geschrieben hat, spielt er in demselben Jahre zweimal öffentlich. (Vergl. Thayer II. 98 ff 121.) In dieselbe Zeit fällt die vielfach nacherzählte Episode mit dem etwas schwindelhaften Pianisten Steibelt im Salon des Grafen Fries, die uns durch Wegeler-Ries (S. 81) überliefert ist.

In dem oben berührten Briefe aber vertraut er dem Freunde unter dem Siegel der Verschwiegenheit auch die traurige Beobachtung an, dass sein Gehör leidend ist. »Bei meinem Spiel und Composition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang.« Noch ist er also Herr

der Situation; noch bemüht man sich von allen Seiten, Claviere nach seinem Geschmacke zu construiren, noch darf er sich in einer Gesellschaft, die sein Spiel nicht gehörig würdigt, zu sagen erlauben: »Für solche Schweine spiele ich nicht«[1]). Er denkt sogar wieder an eine Concertreise. Aber nicht gar lange dauert es, und er kann seine zunehmende Schwerhörigkeit nicht mehr verheimlichen. Eine Rückwirkung auf sein Clavierspiel kann nicht ausbleiben.

Vom Standpunkte des Physiologen und des Pathologen aus kann man zwar ganz wohl annehmen, dass die Fähigkeit zu componiren neben erworbener Taubheit ungestört fortbestehen kann; davon aber wird man sich überzeugt halten müssen, dass zunehmende Taubheit jeden musikalischen Verkehr und die Behandlung eines Musikinstrumentes empfindlich schädigt.

Die Stimmen, welche Beethoven's Spiel abfällig beurtheilen, werden denn auch seither immer häufiger, so dass Schindler ziemlich isolirt dasteht, wenn er behauptet: »Das Instrument mit männlicher Kraft gut behandeln, blieb dem Meister bis an sein Lebensende eigen«.[2]) Wir werden übrigens sehen, dass

[1]) Vergl. Wegeler-Ries S. 91. — Thayer II, 197, 201, 341. — Reichardt's »vertraute Briefe« berichten von den Neuerungen der Streicher'schen Flügel über Veranlassung Beethoven's.

[2]) Schindler II, 231. Schindler hatte verhältnissmässig geringe Kenntnisse vom Clavierspiele. Auch ist er noch nicht

Schindler in einem Privatbrief an W. Lenz, diesem seinem eigenen Urtheil selbst widerspricht.

Schon 1803 wird im »Freimüthigen« berichtet, dass der Künstler sein C-moll-Concert »nicht zu voller Zufriedenheit des Publicums vortrug«. (Thayer II, 217, 225.)

Uebrigens wird er noch ein »grosser Künstler auf dem Pianoforte« genannt. Neben ihm spricht man aber ohne Weiteres auch von Hummel, Madame Auernhammer, Abbé Vogler.

Eine Vergleichung, die C. Czerny in seiner Autobiographie zwischen dem Spiele Beethoven's und Hummel's anstellt, macht uns das Wesen von Beethoven's damaligem Spiel noch weiterhin klar, obwohl diese Vergleichung sich nicht unbedingt auf die eben behandelte Zeit bezieht, sondern mehr allgemein gehalten ist: »Wenn sich Beethoven's Spiel durch eine ungeheuere Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummel's Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit, der anmuthigsten Eleganz und Zartheit ...« Hummel war eben aus der Mozart'schen Schule her-

---

zu der klaren Erkenntniss durchgedrungen, dass Beethoven's Spiel in seinen verschiedenen Lebensperioden sehr verschieden war. Erst Marx deutet eine solche Verschiedenheit an, indem er davon spricht, dass die Freiheit im Tempo bei Beethoven mit der Zeit zugenommen habe.

vorgegangen. Czerny erzählt weiters, dass Hummel's Anhänger an Beethoven den vielen Gebrauch des Pedals tadelten, womit er nur »confusen Lärm hervorbringe«. Auch in seiner Clavierschule spricht Czerny von Beethoven's Spiel, wobei auf den reichlichen Gebrauch des Pedals hingewiesen wird. (IV, S. 4.) Dann heisst es dort auch: »Beethoven's Manier: Charakteristische und leidenschaftliche Kraft, abwechselnd mit allen Reizen des gebundenen Cantabile ist hier vorherrschend. Die Mittel des Ausdrucks werden hier oft bis zum Extremen gesteigert, besonders in Rücksicht humoristischer Laune. Die pikante, brillant hervorstechende Manier ist da nur selten anwendbar. Desto öfter sind da aber die Totaleffecte theils durch ein vollstimmiges Legato, theils durch geschickte Anwendung des Fortepedals u. s. w. anzuwenden. Grosse Geläufigkeit ohne brillante Prätension. Im Adagio schwärmerischer Ausdruck und gefühlvoller Gesang.« (III. Theil, S. 72 ff.) Auch hebt Czerny hervor, dass Beethoven's Vortrag »so wie seine Compositionen, ein Tongemälde höherer Art war, nur für die Gesammtwirkung berechnet.« — »Beethoven . . . war in seiner Blüthezeit einer der grössten Pianisten und im Vortrage des gebundenen Spiels, im Adagio, in der Fuge und besonders in seinen Improvisationen unübertrefflich, so wie die durch ihn erfundenen Schwierigkeiten damals ebenso viel Staunen erregten, wie jetzt jene Liszt's, Thalberg's etc. Indessen hing er dabei von seinen stets

wechselnden Launen ab, und wenn es auch möglich wäre, seine Spielweise ganz genau wiederzugeben, so könnte sie .... uns nicht immer als Muster dienen.« Diese Mittheilungen beziehen sich auf die Zeit bis ungefähr 1802.

Denn bis dahin etwa reicht die Blüthezeit von Beethoven's Clavierspiel. Dass er danach den Höhepunkt seiner Leistungen auf dem Piano schon zu verlassen anfängt, wurde schon angedeutet. Auch ein so geniales Kunststück, wie es Seyfried berichtet — Beethoven hatte ein Clavierconcert aus fast leeren Blättern vorgetragen — ändert nichts an der erwähnten Beobachtung. Seyfried's Erzählung bezieht sich auf's Jahr 1803[1]). In raschen Sätzen zeigte sich wohl schon einige Vernachlässigung der Technik, da sich der Componist-Virtuose im Laufe jener Jahre immer mehr in den reinen Componisten umwandelte. Gesangvolle Stellen in langsamen Sätzen wurden begreiflicherweise erst spät von jener Vernachlässigung beeinflusst. Des Meisters Ausdruck blieb hier noch lange unübertrefflich, wie wir noch erfahren werden und wie das für das Jahr 1803 von dem englischen Violinspieler Bridgetower verbürgt ist[2]).

Hie und da kommt in seinem Spiel um diese Zeit eine gewisse Willkür zum Ausdruck. In einem

---

[1]) Vergl. Seyfried: »Beethoven's Studien im Generalbass«. Anhang S. 19. Hiezu Thayer II, 224.

[2]) Thayer II, 230.

Concert gegen Ende des Jahres 1803 fängt er z. B. innerhalb des Quintetts zu phantasiren an und verweilt dabei so lange, dass er das Missvergnügen der Mitspielenden erregt. Das Publicum war entzückt [1]).

Stets zielte Beethoven mehr auf den echt musikalischen Ausdruck als auf gefeiltes oder gar gelecktes Spiel. Ries erzählt Manches, was dafür beweisend ist. »Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfters recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein, wenn ich am Ausdrucke, an Crescendo's u. s. w. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln liess, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das erstere Zufall, das andere Mangel an Kenntniss, an Gefühl, oder an Achtsamkeit sei. Ersteres geschah auch ihm gar häufig, sogar wenn er öffentlich spielte.«

Hieher gehört dem Gedankenzusammenhange nach eine briefliche Aeusserung Beethoven's, die für den Clavierlehrer von Interesse ist. Im Jahre 1817 schreibt der Meister an Carl Czerny, der damals Beethoven's Neffen im Clavier unterrichtete. Zunächst sei guter Fingersatz, Tact und richtiges Lesen zu erreichen. Dann sei auf den Vortrag zu achten. Er bittet Czerny, wenn sein Schüler einmal so weit ist »ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen, und selbe ihm erst beym Ende des Stückes

---

[1]) Wegeler-Ries S. 79 f., hiezu Thayer II, 261.

zu bemerken. Obschon ich«, fährt Beethoven fort, »wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt, sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist und ermüdet Meister und Schüler weniger.« Hierauf schreibt er einige Passagen auf, die er mit mannigfachem Fingersatze geübt wünscht, »freilich klingen d. g. wie man sagt geperlt gespielt (mit weniger Fingern) oder wie eine Perle, allein man wünscht auch einmal ein anderes Geschmeide«[1]).

Man sieht, ein gedrillter Virtuos, der sich durch geisttödtendes Wiederholen die höchste Wahrscheinlichkeit sichert, dass er im Concerte richtig spielen werde, das war Beethoven nicht. Er besiegt auch die technischen Schwierigkeiten hauptsächlich kraft seiner ungemessenen musikalischen Begabung, die Alles mit sich fortriss. Auf diese Weise musste er denn auch sehr von der Stimmung des Augenblickes abhängig sein, gewiss mehr als der durch jahrelange technische Schulung hindurch gegangene, rein ausübende Pianist, dessen Hauptvorzug gerade darin liegt, dass er sich so viel wie möglich von der Stimmung unabhängig machen kann. Freilich die edelsten Blüthen des Spiels

---

[1]) Vergl. L. Nohl: »Briefe Beethoven's« I, S. 169 f. Dem entspricht auch, dass Beethoven die Allegri di bravura nicht besonders liebte (Ries 157, Schindler II, 204), weil das Mechanische zu sehr betont wird.

bleiben dann meistens unterwegs, und von freier Phantasie ist bei solchen gar nicht die Rede, kaum von gutem Avista-Spiele.

Dass Beethoven seine Compositionen »sehr launig« (launenhaft) zu spielen pflegte, weiss man wieder durch Ries (»Biogr. Notizen« S. 106). Dadurch werden wir in der auch von Czerny geäusserten Meinung bestärkt, dass Beethoven's eigener Vortrag durchaus nicht immer als Muster dafür gelten könnte, wie Andere seine Werke zu spielen hätten. So soll Beethoven z. B. in dem oben erwähnten C-moll-Concert während des ganzen Thema's im Largo ununterbrochen das Pedal beibehalten haben[1]), ein Vorgehen, das nach unseren Begriffen geradezu verwerflich ist und das, wie es scheint, auch schon bei seinen Lebzeiten nicht gebilligt wurde. Nur hie und da, in Fragen der Charakteristik des Tempo, wird Beethoven's eigenes Spiel auch für Andere als massgebend gelten können. So z. B. wird auf die Bemerkung von Ries zu achten sein, Beethoven hätte mitunter beim Crescendo das Tempo zurückgehalten.

Was über Beethoven's Interpretation seiner eigenen Werke bei Ries zu lesen ist, erscheint mir zu wichtig, als dass ich es hier unterdrücken möchte. »Ich erinnere mich nur zweier Fälle«, sagt der stets aufmerksame Schüler, »wo Beethoven mir einige

---

[1]) Czerny: »Clavierschule«, IV. Theil.

Noten sagte, die ich seiner Composition zusetzen sollte, einmal im Rondo der Sonate pathétique (Op. 13) und dann im Thema des Rondo's seines ersten Concertes in C-dur, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen. Ueberhaupt trug er letzteres Rondo mit einem ganz eigenen Ausdruck vor. Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takt und trieb nur zuweilen, jedoch selten das Tempo etwas.« (S. 106.).

Späterhin (bis um 1814) scheint Beethoven nach und nach zu einem sehr freien Tempo rubato übergegangen zu sein, wenn wir Schindler's Aussage trauen wollen. (II, 230.)

Hier gedenken wir auch der »überaus merkwürdigen Accentuation«, von welcher dieselbe Quelle zu berichten weiss. (II, 234.) Die grösste Mannigfaltigkeit im Ausdrucke hat dem Meister jedenfalls zur Verfügung gestanden. Diese wird auch an dem Vortrage gerühmt, wie ihn Beethoven's Freundin Baronin Erdtmann seinen Claviercompositionen hat angedeihen lassen. Ihr Spiel geht sicher ganz unmittelbar auf Beethoven selbst zurück. Von ihrem gesangvollen Vortrag des Rondo in Beethoven's E-moll-Sonate (Op. 90), in welchem sie die oftmals wiederkehrende Hauptgruppe stets mit neuem Ausdrucke wiederzugeben verstand, sind wir längst unterrichtet. Die »Kraft, Seele und Vollkommenheit« ihres Vortrages der Cis-moll-Sonate konnte Reichardt nicht

genug rühmen[1]). Das war noch zu Beethoven's Lebzeiten. Wenige Jahre nach seinem Tode hört sie ein Vertreter der nächstjüngeren Generation von Claviervirtuosen. Es ist der junge Mendelssohn, der von ihr im Jahre 1831 dieselbe Cis-moll-Sonate und eine D-moll-Sonate von Beethoven vortragen gehört hat. Der junge Pianist schreibt von ihrem Vortrage in einem Briefe aus Mailand (vom 14. Juli 1831): »Sie spielt die Beethoven'schen Sachen sehr schön, obgleich sie seit langer Zeit nicht studirt hat; oft übertreibt sie es ein wenig mit dem Ausdruck und hält so sehr an und eilt dann wieder; doch spielt sie einige Stellen herrlich und ich denke ich habe etwas von ihr gelernt«.

Wenn wir nun Beethoven's eigenes Spiel wieder aufnehmen und weiter verfolgen, werden wir erkennen, dass es in technischer Beziehung ziemlich rasch zurückgeht. Schon im Verlaufe des zweiten Lustrums unseres Jahrhunderts wird die freie Phantasie mehr und mehr das einzige Mittel, womit Beethoven auf dem Clavier grosse Erfolge erzielen kann.

Vor nicht allzu langer Zeit ist in Paris bei Pleyel ein Brief aufgefunden worden, der für unser Thema von Wichtigkeit ist. Er kennzeichnet Beethoven's Spiel im Jahre 1805. Ignaz Pleyel war aus Paris nach Wien gekommen, hatte da u. A. auch

[1]) Vergl. Reichardt, »vertraute Briefe« auch Schindler I, 240 ff. und Thayer III, 283 ff.

Beethoven spielen gehört und berichtete über den Eindruck in jenem Briefe: »Enfin j'ai entendu Beethoven, il a joué une sonate de sa composition et Lamare l'a accompagné. Il a infiniment d'exécution, mais il n'a pas d'école, et son exécution n'est pas fini, c'est à dire que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tape un peu trop; il fait des difficultées diaboliques, mais il ne les fait pas tout à fait nettes. Cependant il m'a fait grand plaisir en préludant. Il ne prélude pas froidement comme Woelfl. Il fait tout ce qui lui vient dans la tête et il ose tout. Il fait quelquefois des choses étonnantes. D'ailleurs il ne faut pas le regarder comme un pianiste parce qu'il s'est totalement livré à la composition, et qu'il est très-difficile d'être en même temps auteur et exécutant.«[1])

Pleyel schildert also Beethoven's damaliges Spiel als ein überaus kühnes, das vor keinen Schwierigkeiten zurückscheut. Doch würden diese Schwierigkeiten nicht sauber ausgeführt. Er dresche etwas zu arg darauf los. Seine freie Phantasie sei hochbedeutend. Im Ganzen könne man ihn übrigens nicht für einen eigentlichen Pianisten gelten lassen, da er sich gänzlich der Composition gewidmet habe. Es sei sehr schwer, in Einem Componist und ausübender Künstler zu sein.

---

[1]) Nach O. Commettant: »Un nid d'autographes«. 2[me] édition Paris 1886. S. 92.

Dass Pleyel von Beethoven's Improvisation damals sehr ergriffen war, ist uns von anderer Seite her überliefert[1]). Sehr zu betonen ist aber der Umstand, dass er Beethoven gar nicht mehr als eigentlichen Clavierspieler gelten lässt.

Cherubini hörte Beethoven in der Zeit von 1805 und 1806. Er charakterisirt sein Spiel einfach als »rauh«[2]).

Clementi nennt es »nur wenig ausgebildet, nicht selten ungestüm, wie er selber, immer jedoch voll Geist«[3]).

Die meisten Berichte aus jener Zeit heben hauptsächlich die freie Phantasie Beethoven's als bewunderungswürdig hervor und den überaus gesangvollen Vortrag langsamer Sätze. Die Kraft des Spieles wird gerühmt, dagegen der Mangel an

---

[1]) Von Czerny. Vergl. Thayer II, 277. Czerny's Bericht klingt denn doch wärmer als das conventionelle »Cependant il m'a fait grand plaisir en prélndant«. Nach Czerny soll der alte Pleyel Beethoven nach dessen grossartiger Phantasie die Hände geküsst haben.

[2]) Vergl. Schindler a. a. O. II, 232. (Thayer III, 37, verbessert Schindler's Angaben in einigen Punkten). In Wien hat Cherubini viel und freundlich mit Beethoven verkehrt. In Paris sprach er später gegen Beethoven's Musik. Vergl. Schindler, »Beethoven in Paris« S. 5.

[3]) Wenn man Schindler (II, 232) glauben darf, so hat Clementi Beethoven's Spiel noch bis in's Jahr 1817 aufmerksam verfolgt. Sein Urtheil hat er Schindlern 1827 mitgetheilt.

technischer Eleganz gerügt. Es wäre einförmig, die Berichte hier alle wiederzugeben.

Noch spielt der Meister hie und da vor dem Publicum, so z. B. im December 1808 in jenem Benefiz-Concert, bei dessen Probe er im Feuer des Spieles die Leuchter vom Clavier schlug und bei welchem in der Aufführung während der Chorphantasie gänzlich umgeworfen wurde, wie das mehrere Berichte so ziemlich übereinstimmend erzählen[1]).

Reichardt hörte ihn in dieser Academie auch »ein neues Pianoforteconcert von ungeheuerer Schwierigkeit« vortragen, »welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das

---

[1]) Seyfried, Ries, Dolezalek, Moscheles, Czerny, Reichardt und die »Allgem. musikal. Ztg.« Vergl. den trefflichen Abschnitt in Thayer's »Beethoven« III, 58 ff., wo die Berichte untereinander verglichen werden. Als wichtiges Wort tritt zu diesen Berichten das bei, was Beethoven selbst über jene Akademie in einem Briefe vom 7. Jänner 1809 an Breitkopf und Härtel schreibt. Vergl. La Mara: »Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten« II, S. 3 »...werden Scribler von hier nicht unterlassen, wieder elendes Zeug gegen mich in die Musikalische Zeitung zu schicken. Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, dass indem aus Achtlosigkeit bey der einfachsten plansten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille liess halten, und laut schrie noch einmal. So was war ihnen noch nicht vorgekommen; das Publicum bezeugte hierbey sein Vergnügen. —«

Adagio .... sang er wahrhaft«. In jenem Jahre wurde Beethoven's Hand äusserlich dadurch geschädigt, dass er ein Panaritium (gewöhnlich Fingerwurm genannt) zu überstehen hatte. Nähere Angaben fehlen über diesen Punkt[1]). Von einschneidender Bedeutung ist diese kleine Erkrankung gewiss nicht gewesen, da man Beethoven bald wieder am Clavier findet. »Freilich stand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und technischen Vorzügen nach; auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark ....«, schrieb der Hornvirtuos J. F. Nisle, der ihn um jene Zeit hatte phantasieren gehört. »Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tiefern Regionen seines Innern«.[2])

Noch 1812 hörte man ihn öffentlich in Carlsbad. Dass er um jene Zeit nicht mehr sehr bezaubernd spielte, ist höchst wahrscheinlich und erklärt es auch zum Theil, warum Goethe, der ihn damals hörte, bei Beethoven's Spiel so kalt blieb.

Gerade aus dem Jahre 1812 ist uns ein glaubwürdiger Bericht erhalten, der den Meister in seinem damaligen Clavierspiel vortrefflich zu charakterisiren[3]) scheint.

---

[1]) Vergl. die Nachträge zu den biographischen Notizen von Wegeler und Ries. (S. 226 der französischen Uebersetzung. Die Nachträge stehen mir gegenwärtig im deutschen Originale nicht zur Verfügung.) — Vergl. auch Thayer III, 32.

[2]) »Allgem. Musik-Zeitg.« citirt bei Thayer III, 62 f.

[3]) Thayer theilt (Glöggl's) Bericht mit III, 215 ff.

Beethoven war auf seiner Rückreise von Töplitz (aus Gründen, die nicht hieher gehören) auch nach Linz gekommen und hatte dort beim Grafen Dönhoff, während die grosse Gesellschaft beim Speisen sass, im Nebenzimmer etwa eine Stunde lang phantasirt. Dies geschah so kräftig, dass dabei die Hälfte der Saiten gerissen sein soll. Beethoven hörte offenbar nicht mehr genau, dass das Instrument unter seinen Händen Schaden gelitten hatte. Die Kraft des Anschlages forcirte er, um überhaupt sein Spiel dem Ohr noch zum Bewusstsein bringen zu können.

Stimmen, die sich lobend über sein Spiel äussern[1]) tauchen nunmehr nur vereinzelt auf. Nur noch die freie Phantasie des Meisters ist von Wirkung. Deshalb scheint es auch recht glaubwürdig, wenn L. Spohr, der Beethoven kaum zwei Jahre später in einer Probe hatte spielen hören, sich über die Leistung äussert:

»Ein Genuss war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers in Folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im forte schlug der arme Taube so darauf, dass die Saiten klirrten und im piano spielte er wieder so

---

[1]) Starke 1812, 1816, 1821 und Schubert 1826. Vergl. Nohl: »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen« S. 145 ff. 243.

zart, dass ganze Tongruppen ausblieben, so dass man das Verständniss verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierstimme blickte.« Nach diesem Urtheile zu schliessen, das allerdings von dem etwas reactionären Geiger herstammt, der nicht eben für Beethoven begeistert war, hatte es also wohl auch seine Richtigkeit, wenn Moscheles im Jahre 1814 bei Beethoven nur mehr »Spuren eines grossen Spiels« gefunden hat. Beethoven selbst schreibt in jenem Jahre an einen Bekannten, dass man Nachsicht haben müsse mit seinem Spiele, da er es auf Kosten der Composition vernachlässigt habe[1]).

Schindler versucht es an verschiedenen Orten seiner Beethovenbiographie, den Anschein zu erwecken, als sei Beethoven's Gehör noch für öffentliches Spiel tauglich gewesen. Aber auch er muss wenigstens die mangelhafte »Elasticität der Finger« schon 1814 zugestehen[2]).

Andere Stimmen äussern sich in letzterer Beziehung ganz ähnlich. Die Technik war eben schon gänzlich vernachlässigt und die Taubheit (trotz Schindler) sehr weit vorgeschritten.

---

[1]) Vergl. unser Capitel: Briefe, wo das erwähnte Schreiben zum ersten Mal gedruckt erscheint.

[2]) Nach Schindler sei Beethoven's Leitung des Orchesters damals trotz der Taubheit nicht eben ganz schlecht gewesen (I, S. 200) »...auch bei dem zweimaligen Vortrage des B-dur-Trio (im April und Mai) zeigte sich Beethoven's Gehör noch vollkommen dienstbar, minder die Elasticität der Finger.«

Beethoven spielt denn auch seit 1814, beziehungsweise seit 1815 nicht mehr öffentlich[1]) und wird auch privatim nur mehr selten gehört. Man findet es nunmehr schon der Aufzeichnung werth, wenn er überhaupt an's Clavier zu bringen ist. So kommt es, dass für die Zeit seit 1814 zwar sehr viele Berichte über Beethoven's Clavierspiel vorliegen, dass sie aber mit wenigen Ausnahmen weniger werthvoll sind, als die bisher benützten. Als der Clavierspieler Bocklet 1817 in Wien bei Beethoven das D-dur-Trio spielen durfte, hiess ihn der Meister während des ersten Satzes aufstehen und spielte es selbst[2]).

Die meisten Berichte nehmen keinen Anstand es auszusprechen, dass schon in jenen Jahren Beethoven erstaunlich falsch gegriffen habe. Das erzählt auch Fräulein Fanny del Rio in ihrem Tagebuche, einer Quelle, die Beethoven sonst vielfach sehr nach-

---

[1]) Zum letzten Male war er am 11. April 1814 öffentlich aufgetreten. Vergl. Schindler I, 197. Dass Beethoven noch 1815 bei einem Feste in der Burg die »Adelaide« begleitet hat, ist ganz richtig, doch kann dieses Begleiten nicht mehr wie ein Auftreten Beethoven's als Pianist betrachtet werden. Thayer III, 327 f.

[2]) Nach Erinnerungen, die auf dem Wege über C. Holz und Frau Linzbauer an L. Nohl gelangt sind. Vergl. Nohl: »Beethoven, Liszt und Wagner« S. 110. Bezüglich Spohr und Moscheles vergl. Thayer III, 276 ff.

sichtig beurtheilt[1]). Nur seine freie Phantasie war gelegentlich noch grossartig[2]).

»Als der Musikalienhändler Schlesinger in Wien war« (so schreibt Castelli in seinen Memoiren), »gab er ein glänzendes Gastmahl, wozu auch Beethoven und ich geladen waren. Nach dem Speisen wurde Beethoven angegangen, auf dem Pianoforte zu improvisiren, allein er weigerte sich. Man drang immer mehr in ihn. Endlich sagte er: Ins drei Teufels Namen, ich will's thun, aber Castelli, der keine Idee vom Pianofortespiel hat, muss mir darauf ein Thema angeben. Ich trat zum Instrument, fuhr mit dem Zeigefinger vier Tasten nach einander hinab und die nämlichen wieder zurück. Er lachte und sagte: Schon gut, setzte sich zum Clavier und spielte und phantasirte immer unter Einmischung dieser vier Noten eine ganze Glockenstunde, dass alle Zuhörer in Entzücken geriethen.«[3])

---

[1]) Das erwähnte Tagebuch befindet sich gegenwärtig im Besitze von Frau Prof. Anna Pessiak-Schmerling, der Nichte von Frl. del Rio. Nohl hat Auszüge aus diesem Tagebuche veröffentlicht unter dem Titel: »Eine stille Liebe zu Beethoven.« (Vergl. daselbst S. 159 f.)

[2]) Vergl. Czerny's »Autobiographie« bei Pohl a. a. O. S. 9.

[3]) »Memoiren« III. Bd. (1861), S. 118. Die erzählte Begebenheit spielt im Jahre 1819, als Schlesinger in Wien war. Vergl. hiezu auch Marx (Behnke's) »Beethoven« letzte Aufl., II, S. 372.

Entweder berichtet Castelli hier ungenau, oder Beethoven war bei jener Gelegenheit ausnahmsweise bei Gehör und Stimmung. Letzteres ist nicht unwahrscheinlich. Man weiss ja, wie der Grad seiner Taubheit nicht immer derselbe war. Ueberdies mochte das erwähnte Gastmahl ihn heiter gestimmt haben.

Bei anderen Gelegenheiten spielte Beethoven offenbar nicht ebenso entzückend wie damals. Zu Anfang der Zwanziger Jahre hörte ihn Franz Hauser, der später berühmt gewordene Musiker und Sammler, der ihn in der Nähe von Wien auf dem Lande (wohl in Mödling oder Baden) aufgesucht hatte. Das Gespräch führte »auf den schönen englischen Flügel, den Beethoven von der philharmonischen Gesellschaft in London zum Geschenk erhalten hatte, und Hauser wünschte ihn einmal zu hören. Nach einigem Zögern geht Beethoven an's Instrument, nimmt alle fünf Finger der linken Hand zusammen und schlägt auf die Tasten im Bass, denn die Saiten der oberen Töne waren bereits abgesprengt, er schlägt mit aller Gewalt und sagt dann zu dem Nebenstehenden: Hören Sie, wie schön«[1]. Hier ist gar nicht mehr von einem eigentlichen Clavierspiel die Rede. Die Erzählung macht es ja klar, dass hier Jemand an's Clavier getreten ist, der längst nicht mehr spielt und der von dem offenbar abscheulichen Klange, den er her-

---

[1]) Vergl. Nohl »Geist der Tonkunst« S. 157.

vorgebracht hat, nichts mehr hört. Auch der Schalldeckel, den ihm Mälzel an dem Flügel angebracht hatte (und den auch Hauser erwähnt), half offenbar nicht mehr.

Um die Zeit, bis zu der wir nunmehr herangekommen sind, ist es also wohl schon gänzlich vorbei mit Beethoven's grossem Clavierspiel[1]). Sir Jon Russel berührte auf einer längeren Reise ungefähr im Jahre 1821 auch Wien, wo er Beethoven kennen lernte. 1825 veröffentlichte er seine »Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Oesterreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822«. In diesem Buche finden wir manche Mittheilung über Beethoven, die trotz der nicht immer ganz gewissenhaft angestellten Beobachtungen Russel's für uns von Werth sind[2]). Der Reisende erzählt, dass man durch List den tauben Meister an's Clavier gelockt hatte. Beethoven begann zu phantasiren. »Anfangs that er nur dann und wann einige kurze und abgebrochene Griffe, gleichsam als befürchtete er, bei einem Bubenstück ertappt zu werden; aber nach und nach vergass er alles Andere um sich her, und verlor sich ungefähr eine halbe

[1]) Circa 1821 soll er nach Starke's Erinnerungen noch einmal Orgel gespielt haben (nach Nohl). Dass er noch 1822 in Privatzirkeln phantasirt hat, berichtet Schindler. Es geschah dies im Hause der Frau Baronin von Puthon.

[2]) II. Theil, S. 309 ff. Russel's Urtheile sind öfters ungerecht und documentiren selten einen weiteren Blick. Er übertreibt und verallgemeinert zu oft.

Stunde lang in eine Phantasie, deren Styl äusserst abwechselnd war und sich besonders durch plötzliche Uebergänge auszeichnete. Die Liebhaber waren hingerissen ..« (S. 313). An einer anderen Stelle schreibt Russel über jenes Spiel Beethoven's, dass dabei Vieles gänzlich unhörbar blieb. »Wenn er ... auf dem Pianoforte spielt, so bringt er oft auch nicht eine einzige Note heraus. Er hört sie nur mit den Ohren des Geistes. Während sein Auge die fast unmerkliche Bewegung seiner Finger andeutet, dass er den Satz in seiner Seele durch alle seine ... Abstufungen verfolgt, ist das Instrument in der That fast eben so stumm, als der Spieler taub ist.« (S. 312).[1])

1823 hört J. A. Stumpff den bedauernswerthen Meister entweder selbst oder das allgemein verbreitete Urtheil über sein Spiel, von dem er Folgendes mittheilt: »Ich muss jedoch erwähnen, dass, wenn er Clavier spielt, er in der Regel so aufschlägt, dass 20—30 Saiten es büssen müssen«[2]).

Schindler berichtete als Ohrenzeuge über Beethoven's Spiel zur Zeit der Proben für die Aufführung

---

[1]) Russel hörte, nebstbei bemerkt, Beethoven selbst sagen, »dass er keine besseren Pianofortes gefunden habe, als die in London verfertiget wären«. (A. a. O. S. 314.)

[2]) Hier nach Schindler: »Beethoven in Paris« S. 167. Der englische Bericht, aus welchem ursprünglich die Stelle genommen ist, steht im »Harmonicon« von 1824.

der neunten Symphonie (1824): »Beethoven setzte sich mit der Partitur an den englischen Flügel, verlor aber bald seine Ruhe, so dass ... schon gegen die Mitte des ersten Satzes ... von übermässiger Begeisterung eine chaotische Musik ertönte, die durch den ganz verstimmten Flügel noch entsetzlicher wurde.«[1]) Ab und zu fing Beethoven bei solchen Informationen auch frei zu phantasiren an.

Die letzten Sonaten von Op. 106 aufwärts hat der Tonmeister selbst nicht mehr auszuführen vermocht. Dies wird ganz direct in einem Briefe ausgesprochen, den Schindler im Jahre 1855 oder 1856 an Lenz gerichtet hat[2]). Wir haben das Schreiben schon oben andeutungsweise erwähnt. Besonders die linke Hand soll damals (also zu Anfang der Zwanziger Jahre) gänzlich untauglich zum Spielen geworden sein.

Wir können annehmen, dass im Verlaufe der letzten Lebensjahre des Meisters sein Clavierspiel noch weiter zurückgegangen ist[3]). Zu einem Wiederaufnehmen technischer Studien lag weder die mindeste

---

[1]) »Beethoven in Paris« S. 42 f.

[2]) Vergl. Lenz: »Beethoven eine Kunststudie« V, S. 102 f. Lenz gibt die Datirung Schindler's nicht genau an.

[3]) Ein Urtheil, als wäre Beethoven's Spiel noch in seinen letzten Jahren ein sicheres gewesen, das Urtheil, das man Schubert in den Mund gelegt hat, ist schlecht verbürgt. Schon Nohl hat es angezweifelt.

Veranlassung vor, noch ist das Mindeste von einem solchen bekannt geworden. 1825 spielte Beethoven einige Secunden, sichtlich ohne Lust vor einer Lady, die ihn in Baden besucht hatte[1]). 1826 soll dann der kränkelnde Meister noch ausnahmsweise ein wenig gespielt haben[2]), als er auf dem Gute seines Bruders Johann in der Nähe von Krems verweilte.

Ich versuche es nunmehr, von dem, was vorgebracht worden ist, die Summe zu ziehen.

Wie das Kind Beethoven unter Anleitung seines Vaters, dann des Tenoristen Pfeiffer und des Organisten van den Eden gespielt hat, lässt sich nur vermuthen. Es mag ein gesundes, echt musikalisches, leichtes Spiel auf dem Clavichord oder auf Kielflügeln und von kindlicher Auffassung gewesen sein. Als das Orgelspiel in den Unterricht eintrat, wird dieses die Technik wohl etwas schwerfällig gestaltet haben, wogegen es den Sinn für gebundene Spielweise ausserordentlich fördern musste. Bedeutende Leistungen hat zuverlässig erst van den Eden's Nachfolger Chr. G. Neefe bei seinem Schüler erzielt. Durch ihn wird Beethoven's Clavierspiel auf die Bach'sche Schule hingeleitet, so dass sich unser jugendlicher Meister

---

[1]) Vergl. Schindler: »Beethoven in Paris« S. 175 (nach dem »Harmonicon« vom December 1825).

[2]) Der Sohn von Beethoven's damaligem Diener Krenn hat diese Erinnerung fortgepflanzt. Vergl. »Deutsche Musikzeitung« von 1862, Nr. 10: »Beethoven in Gneixendorf«.

im Laufe eines Decenniums etwa zu einem potenzirten Carl Philipp Emanuel Bach ausbildet nicht nur in der freieren Behandlung des Instruments, sondern auch in glänzender, durch Gedankenreichthum und technische Kühnheit ausgezeichneter Improvisation.

Beethoven hat sein Spiel zwar wie Andere bedeutenden Vorgängern zu verdanken, aber nicht unmittelbar. Beethoven war niemals oder nur auf kürzeste Zeit Schüler eines grossen berühmten Pianisten gewesen. So entwickelt sich auf Grundlage von mehr musikalischer als technischer Natur eine ganz besondere Eigenart, die der Künstler im Laufe der Zeit bis etwa in sein 32. Lebensjahr noch steigert, wie denn auch die physische Kraft des Spieles bis dahin stetig zugenommen haben dürfte. Zu jener Eigenart verhilft ihm vielfach auch sein Naturell, das sein Spiel einerseits kraftvoll und höchst charakteristisch, andererseits zuweilen etwas derb, willkürlich und unzuverlässig macht.

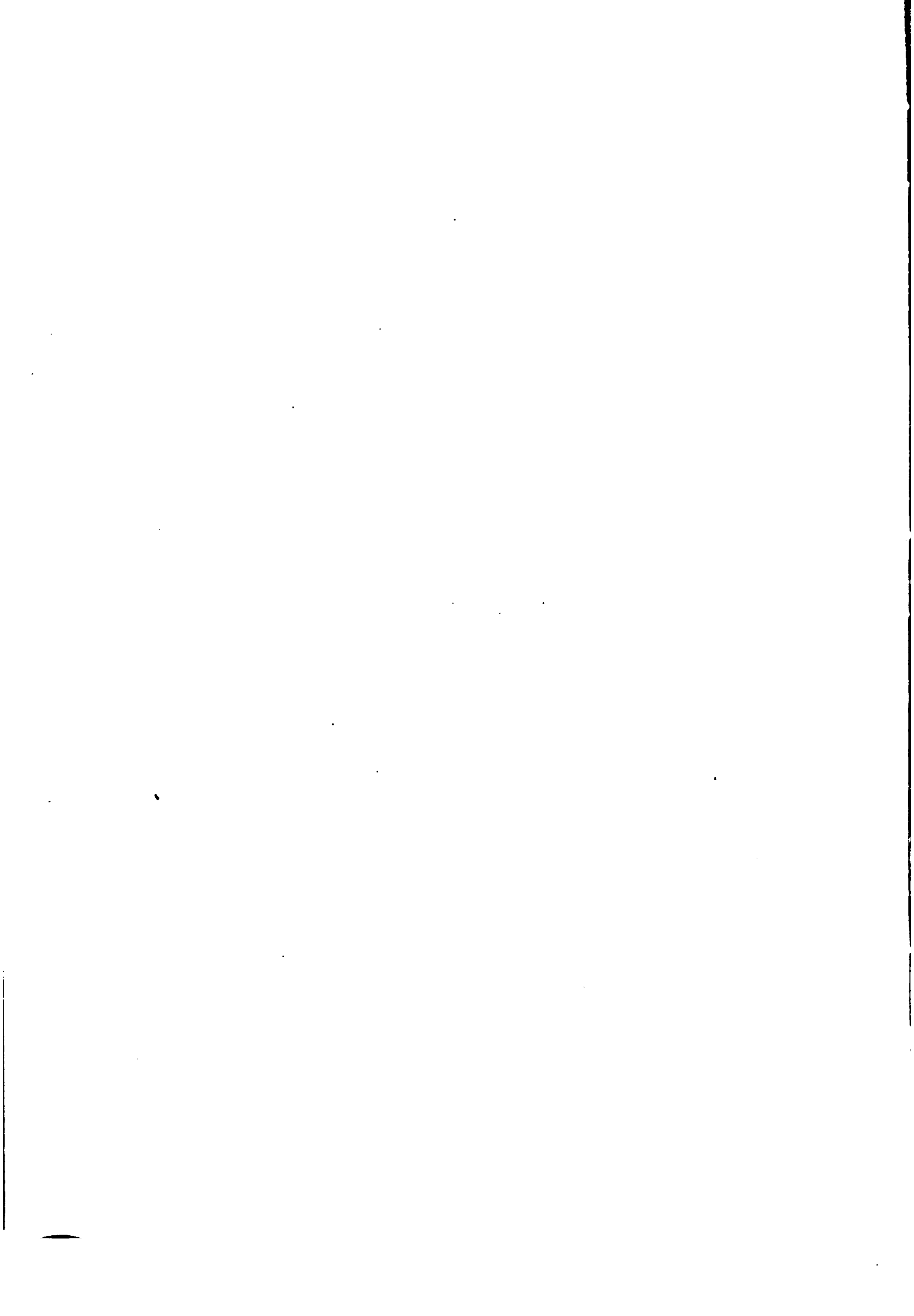
Wir können Beethoven in den Jahren ungefähr von 1792 bis 1802 als wirklichen Virtuosen auf seinem Instrumente betrachten, aber nicht als gedrillten Virtuosen, sondern als einen, dem der musikalische Gehalt seines Vortrages unbedingt die Hauptsache bleibt. Auch die Bravour ist ihm nur Mittel zum Zweck und geht bei ihm aus der momentanen musikalischen Eingebung hervor. Als der Meister in Wien rasch zu grosser Berühmtheit als Virtuose

gelangt war, bedingt die Kraft seines Spieles einen Aufschwung des Clavierbaues, wodurch eine orchesterartige Wirkung des Clavierspieles möglich wird, die vielfach auch durch ausgedehnten Gebrauch des Pedals erzielt wurde. Diese grossartige, schallkräftige Wirkung tritt erst mit Beethoven in die Geschichte des Clavierspieles ein. Schon seit den ersten Jahren des Jahrhunderts aber steigert Beethoven wegen zunehmender Taubheit die Kraft des Anschlages in's Widerwärtige und Rohe. Seine Pianostellen werden dagegen meistens kaum mehr gehört. Von einem Spiele streng im Takt scheint er einstweilen zu einer ganz freien Auffassung des Rhythmus vorgedrungen zu sein. Ueberdies widmet sich der Künstler in jener Periode seines Lebens fast ausschliesslich der Composition. Er vernachlässigt sein Clavierspiel so sehr, dass er schon 1814 zur Einsicht gelangen muss, ein erfolgreiches Auftreten als Clavierspieler vor dem Publicum sei nicht mehr möglich. Nur wie aus alter Gewohnheit spielt er noch ab und zu für sich oder phantasirt in kleinem Kreise. Die freie Phantasie wurde am spätesten durch die Taubheit und die mangelnde Uebung der Hände geschädigt.

Nehmen wir, wie es nur billig ist, hauptsächlich auf die Glanzperiode seines Spieles Rücksicht, so muss Beethoven als eine ganz aussergewöhnliche Erscheinung bezeichnet werden, die den ersten Platz unter den Mitstrebenden beanspruchen durfte. Zur

Zeit seiner Blüthe war also wohl der Clavierspieler Beethoven dem Componisten ebenbürtig. Dass sein Spiel so bald vergessen wurde, wogegen seine Werke nach und nach immer mehr Berühmtheit erlangt haben, das liegt in der Natur der Sache.

Briefe.



Sammlungen von Briefen bedeutender Menschen können nie vollständig genug sein. Neue Funde gelten uns denn als willkommen. Ob es nun lange Briefe sind, die tausend Beziehungen berühren und tiefe Blicke in den Charakter des Schreibenden gewähren, ob kleine Blätter, die vielleicht nur von rein biographischem Interesse sind, immer werden sie die Kenntniss des Mannes fördern und sein Bild oder das Bild seines Lebens an irgend einer Stelle ergänzen.

Man weiss indess, was man in den Briefen des grossen Componisten suchen darf und was man umsonst suchen würde. Beethoven benützte seine Briefe nur selten dazu, allgemeine Ideen auszusprechen, auch nicht solche über seine Kunst; die Mehrzahl seiner brieflichen Mittheilungen ist geschäftlicher Natur, bezieht sich auf Angelegenheiten des Haushaltes oder auf andere gewöhnliche Dinge. Fast ausnahmslos sind sie aber so hingeschrieben, wie sie der Augenblick ihm eingab, oft mit einem grossen Gedanken neben der gleichgiltigsten Sache, oft mit einem Scherz gewürzt, der nicht jedesmal von feinstem Schliffe war, fast immer ungezwungen und ohne

Hinblick auf die Möglichkeit, dass seine Briefe einmal noch vor die Augen der Welt kommen könnten. Sie geben den Meister unverfälscht wieder, so rasch ja unüberlegt, wie er so häufig war, so beleidigend und gleich wieder zur Abbitte bereit, wie man ihn im Leben finden konnte. Aber auch ein edler und guter Mensch blickt uns gar oft aus diesen nachlässig hingeworfenen Zeilen entgegen. Er will das Beste. Seine hohe Kunst geht ihm über Alles. Schweres Leid und kleinliches Ungemach aber bedrücken ihn. Seit dem dreissigsten Jahre ungefähr verfolgt ihn das Gespenst der Taubheit, ihm stetig näher kommend, endlich zur bittersten Wirklichkeit sich gestaltend. Ein trauliches Heim hat er niemals gefunden. Dem Allen hat Beethoven ein Nervensystem von seltener Widerstandskraft und Leistungsfähigkeit entgegenzustellen, so dass alsbald die heiterste oft ausgelassenste Laune durchbricht, lässt nur der Druck des Widerwärtigen ein wenig nach.

Beethoven ist in seinen Briefen niemals eigentlich geistreich gewesen. Auch in seinen besten Jahren findet er Freude an läppischen Wortspielen. Seine Sorglosigkeit in Hinsicht auf Styl und Rechtschreibung wirkt oft geradewegs peinlich [1]).

---

[1]) Wer viele Originale von Briefen Beethoven's vor sich gehabt hat, der weiss, dass auch die Interpunctionen Beethoven's jeder Gepflogenheit spotten. Commata von der Grösse der Taktstriche vertreten meist die Schlusspunkte. Von einer

Trotzdem, so meine ich, muss man den Spuren des Meisters auch auf diesem Gebiete mit Aufmerksamkeit nachgehen. Ist es nicht die gefeilte Form seiner Briefe, die uns fesseln kann, so ist es ihr Inhalt, der uns in vielen Fällen ein tieferes Verständniss der Person oder der Werke des Meisters erschliesst. Auch die kleinen dürftigen Blätter, die man ja ihrer schwierigen Erläuterung wegen bequemer Weise am liebsten bei Seite schieben möchte, besitzen oft Wichtigkeit für die Lösung biographischer Fragen. Sie dürfen in einer Briefsammlung ebensowenig fehlen, als sie in einem grossen breit gemalten Lebensbilde einen hervorragenden Platz einzunehmen hätten.

Ich glaube deshalb, dass die nachfolgende Reihe von Briefen Manchem zu Dank veröffentlicht wird.

---

gesetzmässigen Anwendung grosser und kleiner Anfangsbuchstaben keine Spur. In dem selten gewordenen Buche »Beethoven in Paris«, von A. Schindler, S. 122 f. finden sich einschlägige Beobachtungen. Beethoven's Schrift war ursprünglich weder unleserlich noch unsauber. Die Vernachlässigung derselben beginnt erst mit dem gänzlichen Versenken in geistiges Schaffen im Verlaufe unseres Jahrhunderts. Sie hält so ziemlich gleichen Schritt mit der Vernachlässigung des Styles, sowie mit dem Zurückgehen in Sauberkeit des Anzuges etc. Auch an das Zusammentreffen der Rückschritte in der Technik des Clavierspieles mit denen in der Handschrift wäre hier zu erinnern. Während der Componist immer grösser wird, geht alles Andere zurück, was sich auf den Verkehr mit der Aussenwelt bezieht. Die Hauptursache von all' dem mag doch in der steigenden Taubheit gelegen haben.

Denn ich habe hier aus Zeitungen und Zeitschriften zusammengestellt, was mir nur irgend zugänglich war.

Seit dem Erscheinen der zwei Briefsammlungen [1], die Ludwig Nohl herausgegeben hat, sind zwanzig Jahre und mehr verstrichen. Viel neues Material ist seither auf diesem Gebiete zum Vorscheine gekommen. Davon haben viele Briefe in Werken Aufnahme gefunden, die auf dem Bücherbrette jedes Musikfreundes zu finden sind. Diese Briefe werden hier nicht wieder abgedruckt. Sie sollen nicht aus dem Zusammenhange gerissen werden, der ihnen in guten Büchern zu Theil geworden ist. Andere von den neu aufgefundenen Briefen sind zwar auch schon gedruckt, jedoch nicht an solchen Orten, wo sie leicht und rasch wieder gefunden werden könnten. Diesen Schriftstücken galt hauptsächlich meine Bemühung. Ein halbes Dutzend von Beethovenbriefen wird überdies hier zum ersten Male veröffentlicht [2].

---

[1]) Als erste Sammlung von Briefen Beethoven's können die »Biographischen Notizen« von Wegeler und Ries gelten. Nohl's erste Sammlung ist 1865 erschienen, die zweite 1867.

[2]) Die Wiedergabe der Briefe erfolgte dann, wenn mir die Originale zugänglich waren, diplomatisch getreu.

Die Auflösung von nicht ganz gewöhnlichen Kürzungen gebe ich (wie in ähnlichen Fällen gebräuchlich) in runden Klammern. *n* und *m* mit Verdoppelungsstrich darüber, wird ohne Weiteres aufgelöst. Durch eckige Klammern sind Ergänzungen des Textes gekennzeichnet. Lagen mir nur Abschriften

Wien, den 2. August 1794.

Lieber Simrock!

Ich verdiente ein bischen von ihnen ausgezankt zu werden, weil ich Ihnen so lange Ihre Variationen zurückgehalten habe, aber ich lüge wahrlich nicht, wenn ich Ihnen sage, dass ich verhindert war, durch überhäufte Geschäfte selbe sobald zu corrigiren. Was daran fehlt werden sie selbst finden; übrigens muss ich Ihnen Glück wünschen in Ansehung Ihres Stichs, der schön, deutlich und lesbar ist, wahrhaftig, wenn Sie so fortfahren, so werden Sie noch das Oberhaupt im Stechen werden, versteht sich — im Notenstechen.

Ich versprach Ihnen im vorigen Briefe etwas von mir zu schicken, und Sie legten das als Cavalier-Sprache aus, woher hab ich dann dieses Praedicat verdient? — pfui, wer würde in unseren demokratischen Zeiten noch so eine Sprache annehmen; um mich Ihres gegebenen praedicats verlustig zu machen,

---

oder Drucke vor, so nenne ich jedesmal die Persönlichkeit, durch welche sie mir zugekommen oder von welcher sie veröffentlicht sind. Die Briefe werden vollständig mitgetheilt; nur im dringendsten Falle hat eine Auslassung stattgefunden, die übrigens gewissenhaft vermerkt ist. Beethoven's Worte sind durch grösseren Druck vor den Erläuterungen hervorgehoben. Wer sich an den letzteren stösst, die nothwendiger Weise trocken gehalten sein mussten, der kann sie auf diese Weise leicht überschlagen. Die Reihenfolge ist nach Möglichkeit eine chronologische.

sollen Sie, sobald ich die grosse Revue an meinen Compositionen vorgenommen habe, was jetzt bald geschiet, etwas haben, was Sie gewiss stechen werden. Wegen einem Commissionaire habe ich mich auch umgesehen, und einen recht braven tüchtigen Mann dazu gefunden. Sein Name ist Traeg, Sie haben jetzt nichts zu thuen, als an ihn oder mich zu schreiben, was für Bedingungen Sie eingehen wollen. Er verlangt von Ihnen das Drittel rabate. Der Teufel verstehe sich auf eine Handeley — Hier ist es sehr heiss; die Wiener sind bange, sie werden bald kein gefrorenes mehr haben können, da der Winter so wenig kalt war, so ist das Eiss rar. Hier hat man verschiedene Leute von Bedeutung eingezogen, man sagt es hätte eine Revolution ausbrechen sollen — aber ich glaube, so lange der Oesterreicher noch braun's Bier und Würstel hat, revoltirt er nicht. Es heisst die Thöre zu den Vorstädten sollen nachts um 10 Uhr gesperrt werden. Die Soldaten haben scharf geladen. Man darf nicht zu laut sprechen hier sonst gibt die Polizei einem Quartier.

Sind Ihre Töchter schon gross, erziehen Sie mir eine zur Braut, denn wenn ich ungeheirathet in Bonn bin bleibe ich gewiss nicht lange da; — Sie müssen doch auch jetzt in Angst leben! —

Was macht der gute Ries, ich will ihm nächstens schreiben, er kann nicht anders als unvorteilhaft denken von mir, aber das verfluchte schreiben,

dass ich mich darin nicht ändern kann. — Haben Sie schon meine Partie aufgeführt. Schreiben Sie mir zuweilen.

Ihr Beethoven.

Wenn Sie mir doch auch von den ersten Variationen einige Ex. schickten.

Hier wiedergegeben nach der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom 23. December 1874 (Nr. 51) Sp. 805 f. Die kurze dort beigegebene Bemerkung sagt, dass das Original sich damals im Besitze von Herrn N. Simrock in Berlin befand. Ganz allgemein wird erwähnt, dass der Brief schon in der »Gegenwart« gedruckt sei. Die Variationen, die zu Anfang des Briefes und in der Nachschrift erwähnt werden, sind die ohne Opuszahl erschienenen Variationen in C-dur (Nottebohm's Verzeichniss II. Aufl., S. 146) und die 13 Variationen in A-dur (Nottebohm a. a. O. S. 155).

Bester Z.! ich muss sie um eine Gefälligkeit bitten so ungerne ich es auch Thue: nemlich: ich wünschte, dass sie statt meiner versuchten, ob ihnen Artaria 6 oder 12 Exemplare lassen wollte für jetzt nur, die andern wollte ich noch nachkaufen, ich muss durchaus Salieri ein Exemplar geben, warum werde ich ihnen sagen, auch noch einigen Andern. Jezt wünschte ich aber, dass sie so gut wären das Geld für die 6 oder 12 E. für mich beim A. auszugeben, die Speculation mit unserer Aufnehmung von 500 Gldn. wird doch noch, und vieleicht vortheilhaft für mich Zustande kommen, und dann

sollen sie gleich ihr ausgelegtes Geld haben. Suchen sie A. zu bereden, dass er ihnen doch diese 6 oder 12 Exemplare lässt, noch ehe er die 30 Glden von L. hat. ich bitte mir doch gleich zu sagen, wann ich eine Antwort von ihnen hierüber erwarten darf. sehr lieb wär mirs, wenn ich noch heute Exemplare haben könnte, weil ich dem Salieri muss noch heute eins geben

ihr wahrer Freund
Beethoven.

Das Original dieses Briefes befand sich bis vor Kurzem in der Autographensammlung von Herrn Max Donebauer zu Prag. Der hier gegebene Abdruck geht auf eine von Herrn Dr. Edm. Schebek in Prag gütigst genommene Copie zurück.

Mehr als ein Umstand lässt mich annehmen, dass das vorliegende undatirte Schreiben in die Jahre von 1795 aufwärts gehört. Salieri, der erwähnt wird, scheint damals noch im Verhältnisse des Lehrers zu Beethoven gestanden zu haben, da Letzterer so grosses Gewicht darauf legt, ihm ein Exemplar einer offenbar eben erst erschienenen Composition zu übermitteln. Beethoven's Unterricht bei Salieri fällt in die Zeit zwischen 1793 und 1802. Die erwähnte Composition muss bei Artaria erschienen sein, wodurch wir abermals auf die Zeit nach dem Erscheinen von Op. 1 hingewiesen werden. Bei Artaria erschienen nämlich 1795 Op. 1; 1796 Op. 2; 1797 Op. 3, 4, 5, 6, 7 und 8. 1799 erschien in demselben Verlage Op. 12, welches Salieri gewidmet ist und eine Composition ohne Opuszahl, die in anderer Weise mit Salieri zusammenhängt. Ich meine die zehn Variationen über ein Thema aus Salieri's »Falstaff« (vergl. Nottebohm, Themat. Verzeichniss S. 157 und Thayer, B. Biographie II, S. 40). Beethoven's Un-

geduld, dem Meister Salieri ein Exemplar zu geben, könnte dem Gesagten zu Folge als Entstehungszeit unserer Briefe etwa das Jahr 1799 vermuthen lassen, wenn Beethoven nicht schriebe »... Salieri ein Exemplar geben, warum werde ich ihnen sagen...« Eine auf dem Titelblatte gedruckte Widmung konnte doch kaum erst Gegenstand einer besonderen Mittheilung sein. Ueberdies lässt auch die Ungeduld Beethoven's überhaupt Exemplare zu besitzen, eher auf eine frühere Zeit schliessen.

Der Brief ist offenbar an Nic. Zmeskall von Domanowez gerichtet, der mit Beethoven in Wien schon bald nach dessen Uebersiedelung aus Bonn bekannt geworden sein dürfte. (Ueber Beethoven's Verhältniss zu Salieri vergl. G. Nottebohm: »Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri«. Leipzig 1873, S. 207 ff.)

Adresse: Pour Monsieur Hofmeister et Kühnel.

am 14. juli 1802.

Der Kaufmann, für den sie ihr Blut so grossmüthig verspritzt haben, hat sich nicht sehen lassen, es thut mir leid, sonst hätte ich eben auch etwas von meinem eignen Blute dran gegeben, um das ihrige zu verschonen — das 7tet in zwei Theilen, das gefällt mir nicht, warum? — und wie? — für die Kayserin ein E(xemplar) auf feinerm Papier, es schickte sich, doch geht's auch so — Neues habe ich manches, sagt nur, was ihr wollt — was gibt's sonst neues in eurem gelehrtem Leipzig? — ich bin auf'm Land, und lebe ein wenig faul, um aber hernach wieder desto thätiger zu leben

wi(e) immer
Eu(e)r wahr(er) Freund
Beethoven.

Zuerst wurde der Brief von mir in E. Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« veröffentlicht und commentirt (I. Jahrgg. Nr. 10, S. 170 f.). Das Original befindet sich im Besitze von Herrn Architekten Professor Alois Hauser in Wien und ist auf ein grosses Quartblatt geschöpften Papiers geschrieben, dessen Wasserzeichen einen gekrönten Schild mit einem Posthorne erkennen lässt. Das Posthorn hängt an einer Schlinge. Am Schilde unten hängt etwas wie eine dicke Quaste. Der Brief selbst trägt keine Ueberschrift. Oben rechts steht das Datum. Etwa zwei Finger breit darunter beginnen allsogleich die brieflichen Mittheilungen.

Das mitgetheilte Document bietet eine Ergänzung unserer Kenntnisse über den Verlag des Septetts (Op. 20), das Beethoven bekanntlich der Kaiserin Maria Theresia, der zweiten Gemahlin von Kaiser Franz I. gewidmet und bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig verlegt hat. In einem Briefe vom 15. December 1800 hatte er jenes Werk Hoffmeistern, dem »geliebten Herrn Bruder« angeboten. Es erschien im Juli 1802, und zwar in zwei Theilen, wovon der erste die drei ersten Sätze, der andere die übrigen enthielt.

Aus unserem Briefe erfahren wir nun, dass der Meister mit jener Zweitheilung nicht einverstanden war. Hoffmeister und Kühnel hatten wohl ohne vorhergegangenes Einverständniss mit Beethoven gehandelt. Eines weiteren Commentars bedarf unser Brief eigentlich nicht. Wenn wir daran erinnern, dass die in dem Schreiben angedeutete Sommerfrische sich auf Beethoven's Aufenthalt in Heiligenstadt bezieht, der durch das »Heiligenstädter Testament« eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, wenn wir ferner darauf hinweisen, dass sich unser Brief ganz naturgemäss an die schon im Jahre 1837 publicirten Briefe Beethoven's an Hoffmeister anreiht, so dürfen damit die nöthigen Behelfe für das Verständniss des Briefes gegeben sein. Der Anfang desselben bleibt übrigens einstweilen unerklärt.

Pour Monsieur Wiedebein a Brunsvic.

Baaden am 6ten Juli 1804.

Es freut mich, dass sie mein Herr ein Zutrauen zu mir gefasst, obschon ich bedaure, ihnen nicht ganz mit Hülfe entgegen kommen zu können — so leicht sie sich vorstellen, sich hier durchbringen zu können, so würde es doch immer schwer halten, indem Wien angefüllt ist mit Meistern, die sich vom Lektiongeben nähren — wäre es jedoch gewiss, dass ich meinen Aufenthalt hier behielte, so wollte ich sie auf Glück hieher kommen lassen, da ich aber wahrscheinlich den künftigen Winter schon von hier reise, so würde ich selbst alsdann nichts mehr für sie thun können — auf das Ohngefähr eine Stelle auszuschlagen, kann ich ihnen ohnmöglich rathen, indem ich ihnen dafür keinen Ersatz versprechen kann — dass man sich aber nicht auch einigermassen in Braunschweig sollte bilden können, scheint mir eine etwas überspannte Meinung zu seyn, ohne mich im mindesten ihnen als ein Muster darstellen zu wollen, kann ich ihnen versichern, dass ich in einem kleinen unbedeutenden Orte gelebt und — fast alles was ich sowohl dort als hier geworden bin, nur durch mich selbst geworden bin — dieses ihnen nur zum Trost, falls sie das Bedürfniss fühlen, in der Kunst weiter zu kommen — ihre Variationen zeugen von Anlage, doch seze ich dran aus, dass sie das Thema verändert haben, warum das? —

Was der Mensch lieb hat, muss man ihm nicht nehmen — auch heisst das verändern, ehe man noch Variationen gemacht hat. — Sollte ich sonst im Stande sein, etwas für sie zu thun, so werden sie wie in allen solchen Fällen, mich auch für sie bereitwillig finden,

ihr ergebenster
Ludwig van Beethoven.

Der hier mitgetheilte Brief an Gottlob Wiedebein wurde zum ersten Mal in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von 1870 (S. 374) gedruckt. Als Besitzerin war Fräulein Wiedebein zu Braunschweig, die Tochter des Adressaten angegeben.

Später kam in derselben Zeitschrift E. G. Jansen nochmals auf das Schreiben zurück, indem er dankenswerthe Mittheilungen über Wiedebein und dessen vorübergehende Beziehungen zu Beethoven machte. (Jahrgg. 1880, S. 269 f. in dem Artikel »Briefwechsel Beethoven's und Schumann's mit Capellmeister G. Wiedebein«. Eine kleine Ergänzung gab L. Köhler a. a. O. S. 390.) Einer langen Erläuterung bedarf dieser Brief nicht. Er wird vollkommen verständlich, wenn man berücksichtigt, dass G. Wiedebein im Jahre 1804 für die Organistenstelle in der Brüderkirche zu Braunschweig ausersehen war. Schwankend in dem Entschlusse, ob er die Stelle annehmen oder nach Wien übersiedeln solle, wohin er wegen Beethoven lieber gegangen wäre, frägt er den von ihm hochverehrten Wiener Meister um Rath.

Wien am 4ten
Oktber
1804

Lieber bester Hr: Simrock, immer habe ich schon die ihnen von mir gegebene Sonate, mit sehnsucht erwartet — aber vergeblich — schreiben sie mir doch gefälligs, was es dann für einen Anstand mit derselben hat — ob sie solche bloss um den Motten zur Speise zu geben, von mir genommen? — oder wollen sie sich ein besonderes Kaiserliches privilegium darüber ertheilen lassen? — nun das dächte ich, hätte wohl lange geschehen können. — Wo steckt dieser langsame Teufel — der die Sonate heraustreiben soll — sie sind sonst der geschwinde Teufel, sind dafür bekannt, dass sie, wie Faust ehmals mit dem schwartzen im Bunde stehen, und sind dafür eben so geliebt von ihren Kameraden; — noch einmal — wo steckt ihr Teufel — oder was ist es für ein Teufel — der mir auf der Sonate sitzt, und mit dem sie sich nicht verstehen? — eilen sie also und geben sie mir nachricht, wann ich die S. ans Tageslicht gebracht sehen werde — indem sie mir dann die Zeit bestimmen werden, werde ich ihnen sogleich alsdann ein Blättchen an Kreutzer schicken, welches sie ihm bei übersendung eines Exemplars (da sie ja ohnedem ihre Exemplare nach Paris schicken, oder selbe gar da gestochen werden) so gütig seyn werden, beizulegen — dieser Kreutzer ist ein guter lieber Mensch,

der mir bei seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel Vergnügen gemacht seine Anspruchlosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur ohne interieur der Meisten Virtuosen — da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passend(er) ist die Dedication an ihn — ohnerachtet wir zusammen korrespondiren (d. h. alle jahr einen Brief von mir) so — hoffe ich wird er noch nichts davon wissen — ich höre immer, dass sie ihr Glück mehr und mehr befestigen, das freut mich von Herzen. Grüssen sie alle von ihrer Familie, und alle andern, denen sie glauben, dass ein Gruss von mir angenehm ist. — Bitte um baldige antwort

Beethoven.

Zuerst gedruckt in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1873 (Nr. 51), Sp. 801 f. Das Original befand sich damals im Besitze von Herrn Professor Joachim. Nottebohm hat dazu folgenden Commentar gegeben:

»Dieser Brief bezieht sich auf die Sonate Op. 47 (R. Kreutzer gewidmet). Beethoven schrieb sie 1803 und spielte sie im Mai genannten Jahres mit dem Geiger Bridgetower, einem Nordamerikaner, den man für einen Mulatten hielt. Nicht ohne Beziehung hat wohl deshalb Beethoven die Sonate in der Originalhandschrift »Sonata mulattica« überschrieben. Die Sonate erschien 1805.« Die Redaction der genannten Zeitschrift fügt noch Folgendes hinzu: »Von Simrock's Hand ist auf dem Briefe bemerkt: »707, beantwortet 1804«. Der Brief umfasst vier Seiten kl. 8°. Es erklärt sich aus diesem Briefe wohl auch, warum die Sonate damals hier und da die Teufels-Sonate genannt wurde.«

Mein lieber verehrter Pleiel — was machen sie, was ihre Familie, ich habe schon oft gewünscht bey ihnen Zu seyn, bis hieher war's nicht möglich, zum Theil war auch der Krieg dran schuld, ob man sich ferner davon müsse abhalten lassen — oder länger [1]) — — so müsste man paris wohl nie sehen

mein lieber Camillus, so hiess, wenn ich nicht irre, der Römer, der die bösen Gallier von Rom wegjagte, um diesen Preis mögte ich auch so heissen, wenn ich sie allenthalben vertreiben könnte, wo sie nicht hingehören — was machen sie mit ihrem Talent lieber Camill — ich hoffe, sie lassen es nicht allein bloss für sich wirken, sie thun wohl etwas dazu, ich umarme sie beyde Vater und sohn, von Herzen, und wünsche neben dem Kaufmännischen, was sie mir Zu schreiben haben auch vieles von dem, was sie selbst und ihre Familie angeht zu wissen — leben sie wohl und vergessen sie nicht ihren wahren Freund

Beethoven.

Den Brief gebe ich nach einem Facsimile in dem vor nicht langer Zeit in zweiter Auflage erschienenen »Nid d'autographes« von Oscar Comettant. Auf dem Facsimile ist das Datum nicht ersichtlich. Ich ergänze es aus der Uebersetzung Comettant's: Wien 26. April 1807. Die kurze Beschreibung des Schriftstückes spricht davon, dass es auf ein Blatt dicken Papiers von ziemlich grossen Format geschrieben ist. Das Fac-

---

[1]) Zwischen »länger« und den beiden Strichen steht ein Haken wie der Ansatz zu einem Fragezeichen.

simile zeigt ein Quartblatt, von dem nur eine Seite für den Brief verwendet ist.

Comettant theilt noch die Uebersetzung eines zweiten Briefes von Beethoven an den älteren (Ignaz) Pleyel mit, ohne ein Facsimile beizugeben, da dieses zweite Document nicht eigenhändig von Beethoven geschrieben und nur von ihm signirt ist. Es bezieht sich auf rein geschäftliche Dinge, wesshalb für uns eine Inhaltsangabe oder auch die französische Uebersetzung einstweilen genügen kann. Sie lautet:

Vienne, le 26 octobre[1]) 1807

A. M. Ignace Pleyel, compositeur et éditeur de musique, à Paris.

J'ai l'intention de confier à la fois le dépôt de six oeuvres ci-dessous à une maison de Paris, à une maison de Londres et à une maison de Vienne, à la condition que dans chacune de ces villes elles paraîtront ensemble à un jour détermine. De cette façon. je crois satisfaire mon intérêt en faisant connaître

---

[1]) Es soll höchstwahrscheinlich April heissen, da Comettant nach Mittheilung dieses Briefes sagt: »Cette lettre, on a pu le remarquer, est de la même date que la précédente.« Aus dem Inhalt des zweiten Briefes geht hervor, dass October nicht richtig sein kann, da der 1. September desselben Jahres, in welchem der Brief geschrieben ist, als eine erst zu erwartende Zeit erwähnt wird. Will man nicht annehmen, dass das Datum auch des ersten Briefes falsch wiedergegeben ist, so muss man wohl April für October lesen, da Comettant späterhin auch noch erwähnt, beide Briefe seien in derselben Enveloppe an Pleyel gelangt. Dass beide Briefe zusammengehören, ist übrigens aus mehreren Gründen wahrscheinlich.

rapidement mes ouvrages, et sous le rapport de l'argent je crois concilier mon propre intérêt et celui des différentes maisons de dépôt.

Les oeuvres sont:

1⁰ Une symphonie
2⁰ Une ouverture écrite pour la tragédie de Coriolan, de Collin.
3⁰ Un concerto de violon
4⁰ Trois quatuors
5⁰ Un concerto pour piano.
6⁰ Le concerto pour Violon, arrangé pour le piano avec des Notes additionelles.

Je vous propose le dépôt des ces oeuvres à Paris; et pour éviter de traîner la chose en longueur par des correspondances, je vous l'offre tout de suite au prix modéré de 1.200 florins d'Augsbourg contre la réception des six oeuvres, et votre correspondant aurait à s'occuper de l'expédition. — Je vous prie donc de me donner une prompte réponse, afin que, ces oeuvres étant toutes prêtes, on puisse le remettre sans retard à votre correspondant.

Quant au jour où vous devrez les faire paraître, je crois pouvoir vous fixer, pour les trois ouvrages de la première colonne, le 1er septembre, et pour ceux de la seconde colonne, le 1er octobre de la présente année.

Ludwig Van Beethoven.

Beide Briefe gehören zusammen und bilden gewissermassen ein Ganzes. — Sie befinden sich im Besitze des Hauses Pleyel in Paris. Wer die Jahreszahl des Briefes beachtet, wird sich leicht davon unterrichten, dass die erwähnten Compositionen die Opus 58, 59, 60, 61 und 62 sind, die im Jahre 1808 für Deutschland vom Kunst- und Industrie-Comptoir veröffentlicht worden sind. Für den englischen Verlag waren dieselben Compositionen Clementi angetragen worden. (Vergl. Thayer's »Beethoven« III, S. 10, 28, 64, 98.)

Lieber Biehler!

Ich melde Ihnen nur, dass ich in Baden derweil bin und mich vortrefflich — nicht durch die dortigen Gesellschaften, wol aber durch die wahrhaft schöne Natur dort — befinde.

(Ohne Unterschrift.)

Das Briefchen wird hier nach der Publication in der Wiener »Presse« vom 21. December 1884 mitgetheilt. Die »Presse« hat es aus einer nicht näher bezeichneten Nummer des »Vaterland« entnommen. Das kleine Document befand sich damals zu Melk im Besitze des Historienmalers Prof. Neugebauer, dessen Vater dasselbe von Biehler selbst zum Geschenk erhalten hat. Eine genaue Zeitbestimmung fällt schwer. Der Ton des Schreibens und die Erwähnung des Wohlbefindens schliesst eine Entstehung in den Zwanziger Jahren, ja in den Jahren seit 1815 so ziemlich aus. In Baden war Beethoven so oft über Sommer gewesen, dass wir aus diesem Anhaltspunkte nur die Zeitgrenze von 1804 bis 1825 gewinnen können. Innerhalb dieser Termini übersommerte Beethoven in Baden in den Jahren 1804, 1807, 1813, 1814 und so fort bis 1817. Dann folgen drei Sommer in Mödling. Von 1821 bis 1825 war Beethoven dann wieder jedes Jahr

in Baden zum Sommeraufenthalte. Das Blättchen kann also in irgend einem der genannten Jahre entstanden sein. Wahrscheinlich aber stammt es aus der Zeit zwischen 1804 und 1815. Freilich kann ich mir nicht verhehlen, dass Joh. Biehler in den engeren Kreis von Beethoven's Freunden erst in der zweiten Hälfte von 1817 eingeführt wird. Der Meister schrieb am 3. Juli 1817 an Zmeskall: »...ein gewisser Bihler Hofmeister von Puthon wird sich auch bey mir einfinden.« Im August 1817 ging Biehler mit Puthon auf Reisen. (Vergl. Beethoven's Brief an Schnyder von Wartensee in Luzern bei Nohl: Briefe Beeth., S. 142 und 171.) Die Zeit der Rückkehr weiss ich nicht anzugeben. Von 1824 (?) bis 1828 leitete Biehler dann die Erziehung des Erzherzogs Friedrich. Vergl. Jos. Bergmann: Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Oesterr. Kaiserstaates, Wien 1858, II, S. 499 f. Von Biehler heisst es dort, dass er Doctor der Medicin und vermuthlich aus Konstanz gewesen sei.

Lieber Biehler!

Der Doctor Sassafrass, wovon ich Ihnen sagte, kommt heute um 12 Uhr. Ich bitte Sie daher, sich auch bei mir einzufinden. — Damit Sie nicht stolpern, nummeriere ich Ihnen das Haus, den Stock, so dass Sie Alles vor sich sehen, ehe Sie da sind. — 1241 im 3. Stock wohnt dieser arme, verfolgte, verachtete österreichische Musikant.

Beethoven.

Hier nach der Publication in der Wiener »Presse« vom 21. December 1884. Das Original war damals im Besitze von Prof. J. Neugebauer (vergl. die vorige Anmerkung). Es ist nicht leicht, den Brief zu datiren und zu erläutern. Bezüglich der

Hausnummer 1241 erfährt man aus Schimmer's »Häuserchronik von Wien« (1849), dass sie einem Hause auf der Schottenbastei angehörte, welches von ca. 1775 bis längstens 1812 im Besitze der Familie Hany war, von ca. 1812 bis längstens 1822 dem Freiherrn Jacob von Schweighart und später gewissen Wenzel's und Kempe's gehörte. 1822 erhielt das Haus die Nummer 1167. Wann Beethoven dort gewohnt hat, weiss ich nicht genau anzugeben, doch muss es vor 1822 gewesen sein. Aus Schimmer's »Häuserchronik« ist zu entnehmen, dass seit 1822 die Hausnummer 1241 überhaupt nicht mehr vorkommt. In den Jahren zwischen ca. 1804 und 1815 bevorzugte Beethoven meist Wohnungen auf der Schottenbastei und der Mölkerbastei, später meines Wissens nicht mehr. Innerhalb jener allerdings weiten Grenzen dürfte das Briefchen entstanden sein.

Adresse: Hr. Artaria u. Comp.

Ich bitte sie um die Gefälligkeit mir den Klavierauszug Von Fidelio nur auf einige Täge Zu leihen, Sie werden ihn Unversehrt Zurück erhalten

Freund
u. Diener
Beethoven

Das unbedeutende Blättchen habe ich in Paris im Autographenhandel kennen gelernt und flüchtig copirt. Es scheint, dass es sich auf die Wiederaufnahme des Fidelio im Jahre 1814 bezieht.

Die wenigen Mittheilungen selbst sind auf ein Quartblatt dünnen geschöpften Papiers [1] mit Bleistift in raschen Zügen geschrieben.

[1]) Grosses Wasserzeichen mit einer Krone.

Werther Freund!

Wie sie es am besten finden, ich glaube aber besser an Fürst Narischkin als an die Kaiserin zu schreiben, jedoch das Original davon aufzubewahren, dass im Fall die Krankheit Narischkins fortwährt, man sich an einen andern oder an die Kaiserin selbst wendet.

Ihre Durchlaucht haben mir die sehr angenehme Nachricht ertheilen lassen, dass die Kaiserin mein kleines opfer mit wohlgefallen aufgenommen habe, in so fern ist mein höchster Wunsch erfüllt — aber wie sehr würde ich mich geehrt finden wenn ich der Welt es bekannt machen könnte, Theil daran nehmen zu lassen (drücken sie das alles besser aus) durch Vorsetzung ihres Namens etc.

da man die grosse Sinfonie in A als eins der glücklichsten Produkte meiner schwachen Kräfte (sehr bescheiden auszudrücken) [betrachten kann] so würde ich mir die Freyheit [nehmen] nebst der der Polonaise auch diese im Klavierauszuge Ihr. Majestät vorzulegen —

Deutliche auseinandersetzung dass man wohl was kann aber nichts will bey oder von der russischen Kaiserin —

sollten Ir.[1]) Majestät mich wünschen spielen zu hören, wär es mir die höchste Ehr, doch muss ich voraus um Nachsicht bitten, da ich mich seit mehrer

---

[1]) Undeutlich.

Zeit mehr bloss der Autorschaft (von[1]) Schaffen) widmete —

Kein Geschenk etc. —

Glauben sie, dass es besser ist, in Form einer Bitte an die Kaiserin etc.

??? !!!

oder an Narischkin bittweise vortragen.

Wenn ich nur so glücklich sein könnte für ihre Majestät zu schreiben wozu sich ihr Geschmack oder liebhaberey am meisten neigt ....

Der Schluss des Briefes fehlt. Was ich hier gebe, verdanke ich der Güte von Herrn Dr. Edm. Schebek in Prag, der mir eine offenbar diplomatisch getreue Copie nach dem Autographe zur Verfügung gestellt hat. Das Autograph befand sich bis vor Kurzem in der Sammlung von Herrn Max Donebauer in Prag. Wie mir Herr Dr. Schebek mittheilt, nimmt das Schreiben drei Seiten in 4⁰ ein. Von dem zweiten Blatte (also von der dritten Seite) ist der untere Theil mit der Unterschrift Beethoven's weggeschnitten. Auf der vierten von Beethoven leer gelassenen Seite steht: »Handschrift von Louis van Beethoven — Fr. v. Amerling m/p.« Offenbar hat sich also das Autograph früher im Besitze des Malers Amerling befunden. (Einen langen schon publicirten Brief an Treitschke, der gleichfalls in Amerling's Sammlung sich befunden hatte, habe ich vor zwei Jahren ungefähr bei Herrn Dr. Berggrün, Arzt bei der Nordbahngesellschaft in Wien, gesehen.)

Dass der Brief in die Zeit des Wiener Congresses fällt, versteht sich von selbst. Die erwähnte Symphonie ist Op. 92 (vollendet 1812). Die Polonaise ist im März 1815 zu-

[1]) Vielleicht dem zu lesen.

nächst ohne Opuszahl, später als Op. 89 erschienen und der Kaiserin Elisabeth Alexiewna von Russland gewidmet worden. Derselben hat Beethoven auch den erwähnten Clavierauszug der A-dur-Symphonie gewidmet, von dem u. A. auch ein Brief an Ries vom 22. Nov. 1815 handelt.

Adresse: Für Seine
Woh(l)geboren
Hr: von Ruprecht [1])

Mit grösstem Vergnügen Mein verehrter R werde ich ihr gedicht in Töne bringen, und ihnen nächstens auch selbst überbringen — ob himmlisch das weiss ich nicht, da ich nur yrdisch bin, doch will ich alles anwenden ihrem übertriebenem Vorurtheil [2]) in Ansehung meiner so gleich [3]) zu kommen als möglich.

Ihr Freund und Diener
Beethoven

Zuerst wurde das Billet von mir in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« (I, Nr. 12 f.) publicirt und erläutert. Das Original befindet sich im Besitze von H. Prof. Alois Hauser in Wien. Es ist auf ein Quartblatt geschöpften Papiers geschrieben,

---

[1]) In sehr flüchtigen Zügen. Das Siegel ist fast ganz erhalten. Es zeigt die verschlungenen Buchstaben L, V und B.

[2]) Das zweite r in dem Worte Vorurtheil ist auf zwei kleinere Buchstaben geschrieben.

[3]) Das Wort: gleich ist in grossen Zügen auf ein Wort geschrieben, das als: nahe gelesen werden muss.

von dessen Wasserzeichen nur ein kleiner Abschnitt, ein Stück eines Ringes oder Bogens sichtbar ist. Als wahrscheinliche Entstehungszeit ergibt sich die Zeit kurz vor dem 22. December 1814.

Der Ductus der Schrift weist uns von vornherein auf die Zeit von ca. 1810 aufwärts. Das erwähnte Gedicht ist offenbar Rupprecht's »Merkenstein«. Beethoven hat diese Dichtung im December 1814 componirt, wie das Nottebohm (»Zweite Beethoveniana« Nr. XXXIII) nachgewiesen hat. In einem Tagebuche Beethovens aus dem Jahre 1814 ist bemerkt »am 22. December ist das Lied auf Merkenstein geschrieben«. Nottebohm fügt hinzu, dass damit eine erste Bearbeitung des Liedes gemeint ist, die 1815 als Beilage zu einem Almanach erschien. Im Musikalienhandel ist sie nicht erschienen. Die zweite zweistimmige Bearbeitung ist später vollendet und kam als Op. 100 heraus. Hier handelt es sich, wie man sieht, um die erste Bearbeitung.[1])

Kaum ist es nöthig zu bemerken, dass Beethoven's Billet die Antwort auf ein Rupprecht'sches Schreiben ist, welches die Uebersendung des »Merkenstein« zu begleiten hatte und in welchem sich der Dichter in übertrieben lobender Weise über Beethoven's »himmlische« Musik geäussert haben muss.

»Seit dem tag liegt schon wo sie mir geschrieben liegt schon[2]) das Honorar für Dr. Weissenbach bereit, allein [ich konnte es nicht überbringen. Denn ich

[1]) Vergl. hiezu auch Czerny's Bemerkung, die Thayer mitgetheilt hat III, S. 334.

[2]) Unter die confundirten Satztheile hat Beethoven Bögen mit den Ziffern 1 und 2 gesetzt, wodurch die Stellung des Relativsatzes corrigirt wird. Die Wiederholung von »liegt schon« ist von B. nicht getilgt.

bin[1])] erstens nicht wohl und doch dabey sehr beschäftigt, und [zweitens] unvermeidlich wollte ich immer zu ihnen selbst kommen, es ihnen einzuhändigen — ich bitte sie für[2]) diesen Augenblick nur mir[3]) schriftlich zu geben, dass sie die 300 fl. honorar für dr. Weissenbach empfangen haben — da die Unkosten sich auf 5108 fl. belaufen, konnte ich nicht mehr thun — Der Verdruss und der Kampf, der hier bey jedem wirken und emporstreben begleitet ist, ist nicht

zu bezahlen!!!!![4])

ihr Freund und Diener

Beethoven«

ihr schönes lied erhalten sie
nächsten(s) Notirt mit Noten

Den Brief habe ich zuerst in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« (I, Nr. 12 f.) veröffentlicht und commentirt. Das Original befindet sich bei Herrn Professor Alois Hauser in Wien. Es ist auf ein Quartblatt dünnen, geschöpften Papiers geschrieben. Als Wasserzeichen bemerkt man das Wort »Hohenelbe« in lateinischen Majuskeln. Das Schreiben hat weder Adresse noch Ueberschrift aufzuweisen; auch ist es nicht von Beethoven

---

[1]) In eckige Klammern setzen wir die von uns gemachten Textergänzungen. Der Styl des Briefes ist übrigens in keiner Weise zu retten. Vergl. oben S. 66 ff.

[2]) »für« ist auf ein verkratztes Wörtchen geschrieben.

[3]) In »mir« ist das r auf ein t geschrieben.

[4]) »Zu bezahlen« in besonderes grossen Zügen geschrieben.

selbst datirt. Rechts oben steht: »30. Decbr. 14.« Dies von fremder, aber alter Hand beigesetzte Datum ist annähernd das richtige. Um den Adressaten zu ermitteln, der offenbar ein Dichter ist, von dem Beethoven ein Lied componirt hat, wurden alle Möglichkeiten durchgegangen. Als wahrscheinlicher Adressat ergibt sich wieder Rupprecht. Das erwähnte Lied wäre dann der »Merkenstein«. Als selbstverständlich setze ich voraus, dass der im Schreiben genannte Dr. Weissenbach der Dichter des Textes für die Beethoven'sche Cantate »Der glorreiche Augenblick« ist. Das erwähnte Werk wurde am 29. November 1814 zum erstenmale aufgeführt und am 1. December desselben Jahres wiederholt. Am 25. December 1814 wurden mehrere Stücke daraus wiederholt. Unser Schreiben handelt also offenbar von der Abrechnung mit Dr. Weissenbach nach den erwähnten Aufführungen, vielleicht nach allen drei genannten Aufführungen, unbedingt aber nach der ersten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Beethoven noch vor Anbruch des neuen Jahres die Geldfrage mit Dr. Weissenbach ordnen wollte.

Der vermuthliche Hergang, auf den sich die beiden eben mitgetheilten Briefe beziehen, wäre also folgender: Kurz vor dem 22. December 1814 schickte Rupprecht seinen »Merkenstein« an Beethoven mit der bescheidenen Anfrage, ob der berühmte Tondichter zu den schlechten Versen seine »himmlische« Musik schreiben wolle. Rasch (noch immer vor dem 22. December) antwortete Beethoven, dass er dazu »mit grösstem Vergnügen« bereit sei. Am 22. December wird der »Merkenstein« componirt. Dann findet am 25. December die letzte Aufführung einiger Stücke aus der Weissenbach-Beethoven'schen Cantate statt, wodurch es möglich wird, dem Dichter des Werkes sein Honorar auszuzahlen. Bald darauf schreibt Rupprecht als Freund von Dr. Weissenbach, der längst wieder von Wien abgereist war, an Beethoven, dieser möge das Honorar für Weissenbach's »glorreichen Augenblick« an seine (Rupprecht's) Adresse gelangen lassen. Beethoven legt sofort den

Betrag (300 fl.) bereit, findet aber nicht Zeit, ihn selbst zu Rupprecht zu bringen, er übersendet das Geld deshalb in einem Briefe, aus dessen Nachschrift überdies hervorgeht, dass die Composition des »Merkenstein« bald nachfolgen werde.

Adresse: für Herrn, Herrn von Kastellj.

Meine Wohnung ist im Pascolatischen Hause auf der Schottenbastei — im 4. Stock.

Lassen sie mich gefällig wissen mein lieber C wann sie mir könnten von den versprochenen zwei Bücher eins oder das andere zeigen. —

Ich gehe aber übermorgen schon nach Baden, wenn sie mir nun bestimmen wollten ob ich zu ihnen oder sie zu mir kommen wollten nemlich Morgen: die Zeit überlasse ich ihnen selbst zu bestimmen, könnten sie um 12 Uhr Vormittag so wäre es mir am liebsten, jedoch hängt es gänzlich von ihnen ab. — ich bitte sie um eine gefällige Antwort und bin

ergebenster Diener

Ludw. van Beethoven.

Das Original befindet sich im Besitze von Herrn Eckhart in Wien. Eine genaue Abschrift verdanke ich der Güte von Herrn Redacteur Emerich Kastner. Eine ausführliche Commentirung des Schriftstückes habe ich bei Gelegenheit des ersten Abdruckes in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« gegeben. (I. Bd., Nr. 3 und 4.) Ich wiederhole hier nur das Wesentliche, woraus sich mit grösster Wahrscheinlichkeit ergibt, dass der Brief im Jahre 1815 entstanden ist. Im Pasqualatischen Hause

hat Beethoven mehrere Male in der Zeit vom Herbste 1804 bis zum Jahre 1815 gewohnt.

Im Frühlinge 1805 hatte er noch diese Wohnung inne, ob auch in der folgenden Zeit bis 1809, ist nicht vollständig sicher. In den Jahren 1807 und 1808 wohnte Beethoven allerdings auf der Mölkerbastei. 1809 zog der Meister in die Wallfischgasse, um aber schon für Georgi 1810 wieder die Wohnung im Pasqualatischen Hause zu miethen. In einem Briefe vom 8. Februar 1810 bewirbt er sich um jene Wohnung und deutet zugleich an, dass er sie schon »vor zwei Jahren« bewohnt habe. 1811 bis zum Sommer 1815 finden wir dann Beethoven mit Ausnahme von 1814 alljährlich im Pasqualatischen Hause, die Sommeraufenthalte stets abgerechnet. Späterhin kehrte er nicht mehr dahin zurück,

Die Badener Aufenthalte Beethoven's innerhalb der Grenzen von 1804 und 1815 lassen sich in folgende Liste [1]) bringen: 1804, 1807, 1813, 1814, 1815. Combiniren wir nun die Zeiten, zu denen Beethoven im Pasqualatischem Hause und danach in Baden gewohnt hat, so bleiben als möglich das Jahr 1807, als wahrscheinlich die Jahre 1813 und 1815. Von 1804 muss abgesehen werden, weil Beethoven zwar den Sommer jenes Jahres in Baden zubrachte, nicht aber vorher, sondern erst danach das Pasqualetische Haus bewohnte.

Welches von den übrigen als möglich und wahrscheinlich bezeichneten Jahren zu wählen sein wird, dürfte sich aus der Lebensgeschichte des Dichters Franz Castelli ermitteln lassen. Castelli, geb. am 6. März 1781, wurde erst durch die Aufführung seiner »Schweizerfamilie« mit Weigl's Musik soweit in musi-

---

[1]) Rollet hat schon im Jahre 1870 die Aufenthalte Beethoven's in Baden zusammengestellt. Vergl. den »Badener Boten« vom December 1870. Später wieder abgedruckt in Landau's Beethoven-Album und in Zellner's Blättern für Theater. Musik etc.

kalischen Kreisen bekannt, dass Beethoven an ihm Interesse nehmen konnte. Die erste Aufführung der »Schweizerfamilie« fand am 14. März 1809 statt[1]). Dass Beethoven schon früher mit Castelli verkehrt habe, ist möglich, aber durchaus nicht wahrscheinlich. Wohl beginnen die Beziehungen der Beiden, von denen Castelli in seinen Memoiren III. S. 116 ff. viel Komisches, aber nichts eigentlich Thatsächliches erzählt[2]), erst dann, als Castelli zum »Dichter des k. k. Kärnthnerthor-Hoftheaters«[3]) ernannt war. Der Dichter wurde damals oft ins Haus des Fürsten Lobkowitz, der damals die Oper leitete, gezogen. Dort oder durch diesen mag er auch mit Beethoven zusammengetroffen sein. Castelli blieb Hoftheaterdichter bis zur Direction Palffy im Jahre 1814.

Im Jahre 1813 war Castelli oftmals auf Reisen abwesend, die er im Staatsdienste zu unternehmen hatte[4]). Am 9. Juli 1815 trat er dann eine längere Reise nach Frankreich an, die bis etwa gegen Anfang 1816 dauerte[5]).

Will sich der geneigte Leser nunmehr die gebotenen Daten vor Augen halten, so wird er als wahrscheinliche Ent-

---

[1]) Vergl. Castelli's Memoiren I., S. 149.

[2]) Das einzig Sichere, was aus diesen Mittheilungen hervorgeht, ist, dass Castelli mit Beethoven auch zur Zeit verkehrt hat, als Castelli's 1000 Sprüchwörter eben erschienen waren, d. i. 1825.

[3]) Decret vom 2. Sept. 1811. Mitgetheilt in Castelli's Memoiren. — Die älteste überlieferte Erwähnung von Castelli in Beethoven's Lebensgeschichte findet sich meines Wissens in einem Briefe des Componisten von 1811 (Vergl. Thayer a. a. O. III., S. 172). Es ist dies ein Brief an Treitschke, der von der Castelli'schen Uebersetzung des Melodrams: »Les ruines de Babylon« handelt.

[4]) Memoiren I., 95.

[5]) A. a. O. I., 95, 123, II., 1 ff.

stehungszeit unseres Billets nur das Jahr 1815 bezeichnen können; 1815 bleibt möglich, 1807 wird unwahrscheinlich. Zu bemerken ist auch noch, dass die grösste Wahrscheinlichkeit dafür spricht, unser Billet sei noch vor Castelli's Abreise am neunten Juli 1815 geschrieben. Wohl fällt es noch in die Frühlingszeit unmittelbar bevor Beethoven seine Landwohnung bezogen hat.

Es ist mir peinlich, dass ich nach einer nicht eben einfachen Ermittlung der wahrscheinlichen Entstehungszeit über den Inhalt des Briefes nichts Abschliessendes zu berichten habe. Welches sind die zwei Bücher, die der Dichter dem Componisten zu zeigen versprochen? Es ist bekannt, dass Castelli Besitzer einer reichen dramaturgischen Bibliothek war. Dies könnte uns an zwei Textbücher für beabsichtigte, aber später nicht ausgeführte Compositionen denken lassen. Oder sollten jene zwei Bücher gemeint sein, die dem Dichter werth und trostbringend waren »in allen Lagen« seines Lebens. Wir meinen »Jesus Sirach« und »Thomas von Kempis«, die Castelli im Jahre 1809 bei seinem Aufenthalt in Török-Becse vom dortigen Pfarrer zum Geschenk erhalten hatte. Die Flucht Castelli's im Jahre 1809 und sein Aufenthalt in Török-Becse und Temesvar gehören zu den merkwürdigsten Erlebnissen des Dichters. Oft mag er seinen Bekannten davon erzählt haben, besonders vor 1815, als die bedeutenderen Eindrücke der französischen Reise noch nicht auf ihn eingewirkt hatten. Sollte er nicht auch gegen Beethoven sich über seine Reise und die damit im Gedächtniss innig verknüpften zwei Bücher lebhaft geäussert haben?

Adresse: Für Herrn Baron von Nefzer.

Lieber Baron!

Sie haben mir versprochen, mir eine antwort wegen dem wagen zu geben, ich bitte sie innigst

darum, wenn sie heute sie mir sie nicht geben können, so schicken sie mir morgen dieselbe ins pascolatische Haus auf der Mölker-Bastej, wo mein Bedienter sejn wird, der mir sie sogleich nach Baden schicken wird — sollte mein Bedienter, der jedoch von Morgens früh bis Mittags 12 gewöhnlich zu Hause sejn muss, und nachmittags von 3 uhr bis 7, nicht da sejn, so lassen sie ihre Antwort nur bejm Hausmeister abgeben. — Vielleicht finden sie[1]) auch unterdessen etwas anderes. Verzeihen sie meine zudringlichkeit, von allen meinen sonstigen Freunden ist niemand hier und ich kann mir in Nichts[2]) rathen und helfen.

Morgen gehe ich nach Baaden. Von wo ich sonabends zurückkehren, und dann gleich bei ihnen einsprechen werde .

ihr ergebenster

Beethoven.

Das Original befindet sich im Besitz von Herrn Em. Kastner, in dessen »Wiener musikalischer Zeitung« (I., Nr. 85)[3]) dasselbe zuerst von mir publicirt worden ist. Der Brief ist auf

[1]) »sie« ist über der Zeile nachgetragen.

[2]) Zwischen »Nichts« und »rathen« ein verkratztes kurzes Wort.

[3]) Zwei kleine Druckfehler der damaligen Publication sind hier verbessert.

ein Quartblatt groben Papiers, das als Wasserzeichen eine Glocke zeigt, geschrieben. Das Blatt ist zweimal gefaltet und dann in der Ecke eingebogen.

Die Zeitbestimmung dieses Briefes ergibt sich aus den Notizen, die ich dem vorigen Briefe an Castelli beigegeben habe. Auch dieser Brief gehört in das Jahr 1815, u. zw. in die Sommerzeit.

Der in dem Briefe erwähnte Diener ist jener Schneider, von dem wir durch Schindler's Beethovenbiographie (I., S. 188 und 229) Kenntniss haben. Er war schon 1813 (um die Mitte Septembers) in Beethoven's Haus gekommen. Nach Schindler hat er den Meister bis in das Jahr 1816 »mit rührender Sorgfalt« gepflegt.

Lieber G. L.!

mir scheint, es befinden sich in der Sonate noch einige kleine Fehler, ich bitte sie daher mir mein Manuscript auf einige Stunden zu schicken um nachzusehen, das M(anuscript) können sie, insoferne ihnen daran gelegen sogleich zurückerhalten — meinen Dank für ihre Exemplare

ganz
ihr g———s
L. v. Bthovn.

Zuerst gedruckt in der »Neuen Berliner Musikzeitung« (bei Bote und Bock) in der Nr. vom 19. Aug. 1880. Es handelt sich in diesem Briefchen offenbar um das Corrigiren einer Sonate. Es ist also an einen Verleger gerichtet, der überdiess wahrscheinlich schon ein Werk von Beethoven im Verlage hatte.

Die erwähnten »Exemplare« deuten darauf hin. Ueberschrift und Unterschrift, ganz ähnlich wie in diesem kleinen Briefe kehren häufig wieder in jenen zahlreichen Blättchen, die der Componist an den Musikalienverleger Steiner geschrieben hat. Schon Seyfried (im Anhange zu seinen sogenannten Studien Beethovens) macht uns damit bekannt, dass der Meister im Verkehre mit der Firma Steiner & Comp. den Chef meist »General-Lieutenant«, sich selbst aber »Generalissimus« genannt habe. Tobias Haslinger hiess »Adjutanterl«. (Viele von diesen Blättchen hat Thayer in seiner Beethovenbiographie, III. Band, Anhang 9 mitgetheilt.) Der vorliegende Brief ist also an den General-Lieutenant Steiner gerichtet. Die Zeit der Abfassung ergibt sich als 1815 (Ende) oder 1816 (Anfang). Denn von Beethoven's Sonaten (eine solche ist ja im Briefe erwähnt) sind bei Steiner & Comp nur Op. 90, Op. 96 und Op. 101 erschienen. (Vergl. Nottebohm's themat. Verz.) Erstere im Juni 1815, Op. 96 im Juni 1816 und die letztere im Februar 1817. Auf dem Originale findet sich rechts oben von fremder Hand mit Bleistift die Jahreszahl 1815 hingeschrieben. Wir werden also die im Brief erwähnten Exemplare auf Op. 90 beziehen müssen und die in Correctur begriffene Sonate für Op. 96 ansehen. Innerhalb des Jahres 1815 fällt also das Briefchen in die Zeit nach dem Erscheinen von Op. 90.

Dieses mein werther Freund ist der Inhalt der Vorgestrigen Unterredung mit H: V. Schmerling »Karl darf ohne Erlaubniss seines vormunds unter keinerley Vorwand aus dem Institut abgeholt werden, die Mutter kann ihn daselbst niemals besuchen — hat Sie Neigung ihn zu sehen, so

muss sie sich an den Vormund wenden, der die[1]) die Veranstaltung dazu treffen wird.[2])

auf diese Art wird die Schrift mir hierüber Von den L(and) r.(echten) ausgestellt werden — Vor der Hand können Sie dieses zum sichern Maassstab ihrer behandlung der Frau nehmen, heute gegen 12 uhr muss ich ihnen mit meinem Freunde Bernard beschwerlich fallen, indem wir[3]) bey ihnen sogleich die Schrift aufsetzen u. auch das, was sie wünschen eingetragen werden soll, ihren Brief will S. ebenfalls beygelegt wissen. Diese Nacht ist diese Königin der Nacht bis 3 uhr auf dem künstlerball gewesen nicht allein mit ihrer Verstandessblösse sondern auch mit ihrer körperlichen —[4]) . . . .

. . . .

o schrecklich und unter diesen Händen sollen wir unsern kostbaren Schaz nur einen Augenblick vertrauen? nein gewiss nicht. ich umarme Sie von Herzen als meinen Freund und Zugleich mit als Karls Vater

ihr
Ludwig Van Beethoven.

---

[1]) Hier beginnt die zweite Seite.

[2]) Hier weist ein # auf den unteren Rand, wo steht: »# übrigens bleibt er durchgehends unter den Augen des Erziehers«.

[3]) Hier beginnt die dritte Seite.

[4]) Hier bleiben einige Worte weg, die Anstoss erregen könnten.

Das vorliegende Schreiben wird nach dem Original im Besitze von Frau Professor Anna Pessiak-Schmerling in Wien mitgetheilt, an deren Grossvater Giannatasio del Rio dasselbe gerichtet war. Del Rio war bekanntlich Leiter jenes Erziehungshauses, in welchem Beethoven's Neffe Carl in den Jahren 1816 bis 1818 aufgenommen war. Das Schreiben fällt offenbar noch in die erste Hälfte des Jahres 1816, in die Zeit bald nach der Aufnahme des Neffen und (wie es scheint) noch vor Einreichung einer Eingabe Beethoven's an die Landrechte, die auf die Vormundschaft über den Neffen Bezug nahm, also vor den 20. Februar 1816. Eine kurze Stelle des Schreibens wurde einstweilen weggelassen, wie man das auch anderwärts bei ähnlichen Stellen in Beethoven's Briefen aus jener Zeit gethan hat. Ueber die damaligen Wirren in Beethoven's Leben vergl. hauptsächlich Thayer's Beethovenbiographie III, S. 374.

Was die äusseren Merkmale des Briefes anbelangt, so wäre zu bemerken, dass er auf einen halben Bogen geschöpften Papieres geschrieben ist. Drei Quartseiten sind benützt. Eine Ueberschrift war nie vorhanden. Die Adresse auf der Enveloppe musste offenbar die Stelle der Ueberschrift vertreten. Das Wasserzeichen im Papier ist sehr undeutlich. Ich kann nur die Buchstaben »..CHEL« mit Sicherheit lesen.

Frau Professor Pessiak-Schmerling besitzt noch manche andere Documente, die sich auf Beethoven beziehen. Davon habe ich das Tagebuch von Fräulein Fanny del Rio schon erwähnt. Eine kleine Composition Beethoven's, deren Autograph Frau Professor Pessiak (die Nichte von Fräulein Fanny del Rio) besitzt, setze ich in getreuer Wiedergabe nach dem Original hieher.



Diese beiden Zeilen wurden bei Gelegenheit eines Spazierganges mit Del Rio offenbar in ein Skizzenbuch geschrieben, aus dem später das eine Blatt herausgerissen wurde. (Alles ist mit Bleistift geschrieben.) Auch möchte ich hier einen Canon mittheilen, den Beethoven für eine der Töchter del Rio componirt und dessen Anfang er selbst bei Gelegenheit einer Gratulation gesungen hat, als er eben eingetreten war.



Vor »niemalen« hatte er scherzhafter Weise eine lange Pause gemacht.

---

[1]) Hier beginnt die zweite Zeile.

Das kleine Musikstück hat sich traditionell in der Familie del Rio erhalten und wird bei Pessiaks noch jetzt gelegentlich gesungen. Noch ist die alte Abschrift des Chores aus Leonora Prohaska: »Wir bauen und sterben...« zu erwähnen, ein Schriftstück, das Frau Professor Pessiak mit Pietät in ihrer Musikaliensammlung bewahrt. Ein zweiter Brief Beethoven's, den sie besitzt, ist schon in Nohl's Briefsammlung (I., 184 f.) mitgetheilt; leider mit einigen Lesefehlern.

An H. Vz. Hauschka

Ich schicke Dir mein lieber H. 8 Bässe, 4 Violen, 6 2den und 6 Primen, nebst 2 Harmonien, partitur kann ich keine schicken, da ich keine als die Meinige habe, welche für jeden andern als für mich zu klein geschrieben ist, gut ist es aber eine Partitur dabey zu haben ihr könnt sie bey Steiner im Vaterunsergässl haben. —

ich bin wieder nicht wohl und werde gewiss nächstens mit dir sprechen

dein

Freund

Beethoven m/p.

NB ausgeschriebene Stimmen kannst du noch mehrere bey mir haben.

Das Original des Briefes befindet sich im Besitze Sr. Excellenz des Grafen Jar. Czernin von Chudenitz und wird im gräflichen Archiv zu Neuhaus in Böhmen bewahrt. (Mittheilung von Herrn Dr. Ed. Schebek in Prag.) Ich veröffentliche das

Schriftstück hier mit Erlaubniss des Besitzers und nach einer Abschrift, die ich Herrn Dr. Ed. Schebek in Prag verdanke.

Vincenz Hauschka, nachmaliger Rechnungsrath der kais. Familienfond-Buchhalterei (geb. 1766, † 1840) war seit der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde Wiens eines der thätigsten Vereinsmitglieder und von 1815 bis 1827 »Oberleiter« der Concerte. (Vergl. C. F. Pohl's Geschichte der erwähnten Gesellschaft, Wien 1871, S. 5, 12, 64, 78, 189 etc. Die »Merkwürdigkeiten von Wien« (verfasst von F. H. Böckh 1823 I., 552.) nennen Hauschka unter den Mitgliedern des leitenden Ausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde verzeichnet. Es heisst: »Hauschka Vincenz, k. k. Rechnungsrath etc. (Violoncell). In der Schottengasse im Melker Hofe Nr. 103.« In dem kleinen eben mitgetheilten Briefe handelt es sich offenbar um eine in Vorbereitung begriffene Aufführung eines Werkes von Beethoven, das entweder für Orchester geschrieben ist, oder ein solches wenigstens zur Begleitung erfordert. Solche Werke wurden seit 1816 zu wiederholten Malen von der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung gebracht. (Vergl. Pohl a. a. O. S. 73 f., 184). Somit wäre ein terminus a quo gewonnen. Ein terminus ad quem, der vor 1827 herabreichen würde, lässt sich schwer feststellen und auch nicht aus der Erwähnung des »nicht wohl-« seins ableiten, da Beethoven ja gar oft unwohl war, namentlich im letzten Decennium seines Lebens. Am 10. März 1816 wurde Beethoven's Violinconcert (wenn auch unvollständig) vom Musikvereine aufgeführt. Von einem längeren Unwohlsein des Künstlers im Februar 1816 ist man aus mehreren datirten Briefen mit Gewissheit unterrichtet. Vielleicht handelt es sich in dem Briefchen an Hauschka um dieses Unwohlsein und um das Violinconcert. Die Einreihung des Briefes an dieser Stelle kann nur mit Vorbehalt geschehen.

Adresse:

Madame
la Comtesse d'Erdoedy
nee Comtesse Nizky
a
Padua (en italie).

Wien den 13. Mai 1816.

Meine werthe liebe Freundin!

Sie dürften vielleicht und mit Recht glauben dass ihr Andenken völlig in mir erloschen sey, unterdessen ist es nur der Schein, meines Bruders Tod verursachte mir grossen Schmerz, alsdann aber grosse Anstrengungen um meinen mir lieben Neffen vor seiner verdorbenen Mutter zu retten, dieses gelang, allein bis hieher konnte ich noch nichts besseres für ihn thun, als [ihn] in ein Institut zu geben, also entfernt von mir, und was ist ein Institut gegen die mittelbare Theilnahme [und] Sorge eines Vaters für sein Kind, denn so betrachte ich mich nun, und sinne hin und her, wie ich dieses mir theure Kleinod näher haben kann, um geschwinder und vortheilhafter auf ihn wirken zu können — allein wie schwer ist das für mich! — Nun ist meine Gesundheit auch seit 6 Wochen auf schwankenden Füssen, so dass ich öfter an meinen Tod, jedoch nicht mit Furcht denke, nur meinem armen Karl sterbe ich zu früh. Wie ich aus ihren letzten Zeilen

an mich sehe, leiden Sie wohl auch sehr, meine liebe Freundin. Es ist nicht anders mit den Menschen, auch hier soll sich seine Kraft bewähren, d. h. auszuhalten ohne zu wissen [?] und seine Nichtigkeit zu fühlen und wieder seine Vollkommenheit zu erreichen, deren uns der Höchste dadurch würdigen will. — Linke wird nun wohl schon bei ihnen seyn, möge er ihnen Freude auf seinen Darmsaiten erwecken. — Brauchle wird sich vom Brauchen wohl nicht entfernen, und sie werden wie immer Tag und Nacht von ihm Gebrauch machen. — Was den Vogel betrifft, so höre ich, dass sie nicht mit ihm zufrieden sind, worin dieses besteht, weiss ich nicht, sie suchen wie ich höre einen anderen Hofmeister, übereilen sie sich doch nicht und machen sie mich mit ihren Ansichten und Absichten hierin bekannt, vielleicht kann ich ihnen gute Anzeigen machen, vielleicht thun sie aber dem Sperl im Käficht unrecht? — Ihre Kinder umarme ich und drücke es in einem Terzett aus sie werden wohl täglich Fortschritte machen in ihrer Vervollkommnung. — Lassen sie mich recht bald, sehr bald wissen, wie sie sich auf dem kleinen Nebelfleck der Erde, wo sie jetzt sind, befinden, ich nehme gewiss, wenn ich es auch nicht immer gleich anzeige oder äussere, grossen Theil an ihren Leiden und Freuden. Wie lange bleiben sie noch, wo werden sie künftig leben? — Mit der Dedication der Violonschell-Sonaten wird eine Veränderung

geschehen, die Sie aber und mich nicht verändern wird.

Liebe theure Gräfin
in Eile ihr
Freund
Beethoven.

In O. Lessmann's »Allgemeiner Musikzeitung« vom 11. December 1885 findet sich dieser Brief zuerst abgedruckt. L. Nohl hat ihn veröffentlicht und mit einigen nicht immer zutreffenden Erläuterungen versehen. Nohl kennt den Besitzer des Briefes nicht, dessen Abschrift er Herrn Prof. Dr. Koch in Marburg i. H. verdankte. Die Abschrift sei nach dem Autograph genommen.

Die im Briefe erwähnten Personen kehren öfters in Beethoven's Biographie wieder. Brauchle war Secretär der Gräfin Erdödy und Erzieher ihrer Kinder. Linke ist der bekannte Cellist, Sperl jener Oberamtmann, der später auch mit Erdödy's nach Croation ging. (Vergl. Thayer III, 352.) Die zu Ende des Briefes erwähnten Sonaten sind offenbar die beiden als Op. 102 veröffentlichen in C-dur und D-dur, welche der Gräfin Marie von Erdödy gewidmet sind. Wie man sieht, ist es also doch bei dieser Dedication geblieben. (Vergl. Nottebohm: »thematisches Verzeichniss« Op. 102 und desselben »Zweite Beethoveniana« Nr. XXXV.)

Beste Frau von Seneskall!

folgende Stelle in Violin primo des quartettes



statt den 4 mit X bezeichneten Noten müssen nur 3 nemlich Triolen seyn, so:



Frau von Seneskall ich bin scharmanteskall.

Das vorstehende Billet verdanke ich der Güte von Herrn Dr. Edm. Schebek in Prag, der es nach dem Originale in der Autographensammlung von Herrn Max Donebauer (in Prag) sorgsam copirt hat. Die Noten beziehen sich auf den 36. Takt des ersten Satzes im Streichquartett Op. 95, welches dem langjährigen Freunde Beethoven's Nicolaus Zmeskall von Domanowetz gewidmet ist. Das Autograph des Quartettes befindet sich in der Hofbibliothek zu Wien und trägt die Zeitangabe: October 1810[1]. Die Widmung sowie die Veröffentlichung erfolgte aber erst gegen Ende 1816. (Vergl. den Brief Beethoven's an Zmeskall vom 16. December 1816). Das Billet dürfte kurz vor dieser Zeit entstanden sein und ist zuverlässig an Zmeskall selbst gerichtet. Das Autograph hat vor Kurzem seinen Besitzer gewechselt.

Adresse: an die Frau v. Streicher

liebe Freundin ich bin bereit mit ihnen morgen dieses Instrument zu sehen, wann Morgen? werde ich mich mit ihnen heute Nachmittag wo ich sie besuchen werde besprechen, übrigens haben sie Geduld mit mir, in meiner jezigen Lage kann ich nicht

[1]) Vergl. Nottebohm: »Thematisches Verzeichniss« etc. S. 93.

mehr, wie ich sonst handelte, handeln obschon ich noch Beethoven heisse.

Das Original ist mit Bleistift auf ein Quartblatt geschrieben. Ich habe es im Jahre 1881 bei Herrn Hofkammersänger Hauser zu Karlsruhe gesehen und copirt. Abgedruckt ist es in einem Artikel der »Wiener Montagsrevue« vom 12. December 1881. Offenbar ist das vorliegende Briefchen im Jahre 1817 geschrieben und bezieht sich auf ein Patentpiano, das Streichers im August jenes Jahres wollten von Beethoven besichtigen lassen. (Vergl. Nohl: »Briefe« II., S. 144.) Am 26. August erklärte sich Beethoven zur Besichtigung bereit. Hierauf, so scheint es, macht Frau Streicher den Vorschlag, er möge »morgen« kommen, und nun folgt unser Billet, das also vielleicht am 28. August 1817 geschrieben ist.

An die Frau von Streicher gebohren v Stein

ja wohl ist diese gantze Haushaltung noch ohne Haltung und sieht einem Allegro di Confusione ganz ähnlich wenn ich recht lese, so wollen sie mir diesen Nachmittag um halb 5 Uhr das Vergnügen ihres Besuches schenken, oder solls heissen um halb 3 Uhr? —

dies bedarf noch einer Aufklärung weswegen sie schon ihre kleine Brieftaube noch einmal schicken müssen, denn die Weiber waschen sich heute jede eine um die andere im Waschtrog

in Eil

Ihr
Freund
l. v. Beethoven

Mit Tinte auf ein Quartblatt geschrieben und einmal gefaltet. Das Original habe ich, wie das vorherige, 1881 beim Hofkammersänger Hauser in Karlsruhe copirt. Auch wurde es zum ersten Mal in der »Wiener Montagsrevue« gedruckt. Wahrscheinlich gehört das Blättchen in das Jahr 1817.

Adresse:

Für Seine wohlgebohr(e)n
Hr. Von Salzmann

Ver(e)h(r)ter Freund!

So gern ich Sie einmal besucht hätte, so war es mir u(n)mögl(ich) zun[1]) theil wegen so vieler Beschäftigungen zum theil weil ich ihr(e) wohnung nicht wuste, auch nicht einmal die Neujahrs Höfflichkeit ist mir vergönnt gewesen ihnen zu erzeigen, ich wollte mit meinem Neffen zu ihnen kommen, allein ein unseeliger Zufall verhinderte es und[2]) jetzt ist er gar krank. – ich bedarf aber wieder ihrer Hülfe denn ich kann eben nicht Viel mehr in der welt als[3]) einige Noten so ziemlich niederschreiben,

---

[1]) Bezüglich der von Beethoven angewendeten z ist es nicht immer möglich, mit Bestimmtheit zu entscheiden, ob er einen grossen oder einen kleinen Buchstaben gemeint hat. Oft schreibt er mitten im Wort ein z so gross, dass man es, wenn alleinstehend, für ein Majuskel-Z ansehen müsste. Andererseits beginnt er auch Hauptwörter oft mit einem klein ausgefallenen z.

[2]) »und« ist im ganzen Briefe jedesmal als »u.« geschrieben.

[3]) »welt« und »als« sind in einem Zuge geschrieben.

in allen Geschäftssachen [bin ich] ein schwerer Kopf, Verzeihen Sie, wenn[1]) ich ihren wieder beschwerlich fallen muss, indem ich Sie bitte mir gefälligst die Monathe zu benennen[2]) und die Quantität derselben anzugeben alsdann werde ich um die Stunde, die sie mir bestimmen, selbst zu ihnen kommen in ihr Bureau, wo sie mir gefälligst ihre wohnung anzeigen werden, und sobald mein Neffe gesund ist, besuchen wir sie einmal, ohnehin habe ihrer Gattin eine Abbitte zu thun, denn ich erinnere mich, ihr eine abscheuliche Grobheit gesagt zu haben freylich nicht [mit] willen[3]), allein ich muss es doch wieder gut machen, erwarte deswegen Buss und Poenitenz

mit herzlicher Hochachtung

ihr Freund und dien(er)

Beethoven

Nachschrift. ich bitte sie, was die allerliebste dividende anbelangt, doch zu sorgen, dass ich es heute oder Morgen erhalten kann, denn unser einer bedarf immer Geld, und alle Noten die ich mache, bringen mich nicht aus den Nöthen!! —

Das mitgetheilte Schreiben ist nicht datirt, trägt aber den äussern und innern Charakter der Beethoven-Briefe

---

[1]) Das w ist auf ein V geschrieben.

[2]) »zu benennen« ist über der Zeile nachgetragen; ein »n« ist dabei zu viel geschrieben.

[3]) Das w in »willen« ist auf einen andern kleinen Buchstaben hingesetzt.

zwischen ca. 1815 und 1825. Ueber den Adressaten hat mir Herr Redacteur E. Kastner ermittelt, dass er höchstwahrscheinlich jener Franz Salzmann, Edler von Bienenfeld ist, welcher von 1843 bis 1858 Generalsecretär der österreichischen Nationalbank war. Aus dem Briefe Beethoven's geht hervor, dass Salzmann schon damals, als der Componist an ihn schrieb, an einem Geldinstitute beschäftigt war. Salzmann soll im Jahre 1817 als Beamter der Nationalbank angestellt worden sein. Dadurch wird 1817 als wahrscheinliche untere Zeitgrenze gewonnen. Die obere Grenze genau zu bestimmen, fällt schwer. Deshalb werden hier auch keine weiteren Vermuthungen aufgestellt. Der Brief liefert im Ganzen und im kleinsten Detail einen Beweis von der Nachlässigkeit, mit der Beethoven in den letzten Lustren seines Lebens seine Briefe abzufassen pflegte.

Das Original des Briefes ist mir unbekannt. Indess gebe ich das Schriftstück nach einem durchaus vertrauenswürdigen lithographirten Facsimile wieder, welches sich im Besitze von H. Universitätsprofessor Dr. H. Schuster in Wien befindet. Nohl hat die erste Hälfte des Briefes mit unrichtiger Angabe des Adressaten als Dr. Bach in seinen »neuen Briefen Beethoven's« abgedruckt (S. 186 f). Nach einer offenbar nicht diplomatisch getreuen Abschrift wiedergegeben, findet sich der ganze Brief bei La Mara: »Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten«, II., S. 14 f. Eine getreue Wiedergabe nach dem Facsimile gab ich zuerst in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung«. Das Facsimile scheint sehr selten zu sein, wie etwa jenes von einem Beethoven'schen Briefe an Treitschke, das sich in Chalamel's »Album cosmopolite« aufgenommen findet und das in Deutschland so gut wie unbekannt ist. Von dem Facsimile des oben mitgetheilten Briefes an Salzmann hat Nohl nur das erste Blatt gesehen. Auf dem zweiten aber steht der Schluss des Briefes und die Adresse, wodurch Nohl's Unkenntniss des Adressaten und sein Irrthum, als sei der Brief an Dr. Bach gerichtet, erklärlich wird.

Das Wortspiel von den Noten und Nöthen klingt allen Beethovenfreunden sehr bekannt. Es kehrt oftmals in den Briefen seiner letzten Zeit wieder. Thayer hat beobachtet, dass es in einem Briefe vom 8. October 1813 zum erstenmal auftritt.

Ein Brieffragment macht folgende Mittheilungen:

...... übrigens sehn sie immer gefälligst in den Zeitungen nach, wie der Kurs der B. A.[1]) ist, dies ist das sicherste. besser für die sache würde es seyn, wenn sie mit jemanden, der bewandert[2]) in drg. Kaufmännischen sachen ist darüber sprechen würden ..... einen Zettel — So viel steht auf der erhaltenen obern Hälfte der Vorderseite. Auf der Rückseite lesen wir: recht, sie Zu sehen[3]) — im Falle sie nicht können, so machen sie doch gefälligst, dass wir sonntags Früh eine Antwort haben — denn Karl will einen Indian für sie zubereiten lassen d g. schmeckt nur [mit lie]ben Freunden. —

Brieffragment aus dem Nachlasse des Postdirectors Scheiger in Graz. In Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« (II., S. 245, Nr. 41) habe ich die abgerissenen Zeilen zum ersten Male veröffentlicht. Wo sich der Rest des Briefes befindet oder befand, weiss ich nicht anzugeben. Nach der Anordnung des

---

[1]) Bedeutet wohl Bank-Actien.

[2]) Der Anfang des Wortes etwas verkratzt, ebenso wie der Anfang des sechsten Wortes darnach: darüber.

[3]) Man ergänzt offenbar: »[Es freut mich] recht, Sie zu sehen«.

Vorhandenen zu schliessen, muss er mindestens zwei Quartblätter in Anspruch genommen haben von 19·5 Centimeter Breite und ca. 20 Centimeter Höhe.

Wie den vorhergehenden vollständigen Brief an Salzmann, so kann ich auch das eben mitgetheilte Fragment nur mit Vorbehalt an dieser Stelle, also ungefähr in's Jahr 1817 einreihen. Es ist offenbar in jener Periode von Beethoven's Leben geschrieben, die ihn dem Neffen Carl näher gebracht hatte, also nach 1815. Ferner müssen sie an Jemanden gerichtet sein, der öfters bei Beethoven speiste und der von Geldangelegenheiten womöglich noch weniger Kenntnisse besessen hat als Beethoven selbst. Zu dem Neffen muss der Adressat ferner in naher Beziehung gestanden haben. War er vielleicht einer von Karl's Lehrern, vielleicht Czerny, der ihm Clavierunterricht ertheilte und der bekanntlich öfter bei Beethoven speiste?

Adresse:

Für Seiner Wohlgebohren Herrn B. Hausska beym rothen Apfel 3ten Stock in der Musik Kanzley in der Singerstrasse.

Liebes Hauschkerl! Schicke mir die Partitur und Stimmen von der Sinfonie in Es und wenn es möglich ist noch heute da ich Morgen auf's Land gehe, sollte man mich Morgen nicht mehr finden, so hat sie der Träger nur unten beym Haussmeister abzugeben — wegen unsern übrigen Vorhaben werde ich bald mit dir sprechen, ich bin zu allem bereit, wo ich sonst der Gesellschaft des Musik Vereins mit meinen geringen Talenten dienen kann, und freue mich, dass wenigstens schon ein

Anfang gemacht zur Grundlegung eines künftigen Conservatoriums. Dein wahrer Freund

Beethoven.

Ohne weitere Erläuterung ist dieser Brief zum erstenmale in der »Neuen freien Presse« vom 6. Mai 1880 gedruckt worden. Er befand sich damals in den Händen von H. Carl Blaha »Küchenmeister Sr. Eminenz des Fürst-Primas von Ungarn«.

Das Schreiben ist undatirt, gibt jedoch genug Anhaltspunkte, um seine Entstehungszeit mit Wahrscheinlichkeit als den April oder Mai 1818 oder 1819 ansehen zu können. Um meine Datirung zu begründen erinnere ich daran, dass unser Schriftstück in die Zeit bald nach den ersten Anfängen des Wiener Coservatoriums fallen muss. 1817 wurde die Singschule eröffnet. Die Erwähnung der Symphonie in Es leitet uns auf die Jahre 1818, 1819, 1825, in denen dieses Werk von der Gesellschaft zur Aufführung gebracht worden ist. 1825 liegt schon zu weit von den Anfängen des Conservatoriums ab, um hier in Frage zu kommen. Es bleiben also noch 1818 und 1819 übrig. (Bezüglich der angeführten Jahreszahlen vergl. C. F. Pohl: »Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und sein Conservatorium« passim.) Vincenz Hauschka stand seit Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde mit derselben in engster Verbindung und war eine Zeit lang Leiter der Concerte, sowie Vorstand des Comité's im Conservatorium. Hauschka ist 1766 geboren und 1840 gestorben. (Vergl. C. F. Pohl a. a. O. S. 5, 12, 64, 78, 189. Vergl. auch die Anmerkung zu dem Briefe an Hauschka aus dem Jahre 1816.)

Adresse:

An Seine
Wohlgeboren
H. M. (undeutlich) Zelter.
in der Schrane No. 24 im 2ten Stock.

Mein verehrter Herr!

Es ist nicht meine schuld, sie neulich, was man hier heisst, angeschmiert zu haben, unvorhergesehene Umstände vereitelten mir das Vergnügen, einige schöne genussreiche und für die Kunst fruchtreiche Stunden mit ihnen zuzubringen, leider höre ich, dass sie übermorgen schon Wien verlassen, mein Landleben wegen meiner geschwächten Gesundheit ist eben nicht so zuträglich heuer für mich wie gewöhnlich, Es kann seyn, dass ich übermorgen wieder herein komme, und sind sie alsdann Nachmittags noch nicht von hier, so hoffe ich ihnen mündlich mit aller wahren Herzlichkeit zu sagen, wie sehr ich sie schätze, und wünsche ihnen nahe zu sein. — in Eil

(†) [1]

ihr
ergebenster
Freund
Beethoven.
Wien
den 18ten Sept. 1819.

---

[1]) An die mit (†) bezeichnete leere Stelle des Beethovenschen Briefes schrieb Zelter eigenhändig:

Zuerst mitgetheilt von L. Nohl in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von 1870 (S. 375), dann von demselben wiederbenützt in »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen« (1877), aber dort ohne Angabe des Besitzers und ohne die Antwort Zelter's, die auf dasselbe Blatt geschrieben ist, also eigentlich unvollständig.

Im Jahre 1870 war der Originalbrief im Besitze von Fräulein Caroline Schulze in Potsdam. Eine vollständige Erklärung des Beethoven'schen Briefes und der Antwort Zelter's gibt das, was Zelter über die Sache an Goethe schreibt. (Goethe's Briefwechsel mit Zelter III., 52.) Zelter wollte Beethoven in Mödling besuchen. Er begegnet ihn auf dem Wege dahin und hofft ihn Nachmittags in Wien zu treffen. Beide vergessen auf das Stelldichein. Ueber das Verhältniss Zelter's zu Beethoven hat (in der Wochenschrift Der »Bär«, Jahrgg. 1886, Nr. 1, 2 und 3) Dr. Alfr. Chr. Kalischer eine hübsche Studie veröffentlicht, auf die ich hier aufmerksam machen möchte.

Den Mann noch einmal in diesem Leben von Angesicht zu sehen, der so vielen Guten, zu welchen ich mich freilich gern mitzähle Freude und Erbauung verschafft, das war die Absicht, weswegen ich Sie, würdiger Freund in Mödlingen besuchen wollte.

Sie kamen uns entgegen und meine Absicht war wenigstens nicht ganz verfehlt, denn ich habe ihr Angesicht gesehen.

Von dem Uebel was Sie drückt bin ich unterrichtet, ich fühle es mit und leide an einem ähnlichen.

Uebermorgen gehe ich von hier an meinen Beruf zurück aber werde nie aufhören Sie hochzuachten und zu lieben

Ihr

Zelter.

Wien 18 7br, 1819.

Wien
am 23. Okt.
1819

Euer Wolgeboren!

Sie werden schon die Schrift der F(rau) v. Beethov. erhalten haben, die Person ist zu sehr unter aller moralischer würde als dass ich die anfechtungen gegen mich widerlegen sollte. Sr. Kais. Hoheit Eminenz u. Cardinal, die mich als Freund und nicht als Diener behandeln, würden ungesäumt ein Zeugniss ausstellen sowohl über meine Moralität als über das Gewäsch von Ollmütz, wo kein wort [da]von wahr ist, so viel man weiss u. S. H. selbst, werden selbe alle Jahre höchstens 6 wochen dort zubringen, jedoch es wäre zu viel Ehre einer solchen beinahe gesetzlosen Person, welche nach dem §. 91 da Sie beim Criminal war, gar keiner Vormund(schaft) fähig ist, noch Beweise von der Nichtigkeit ihrer Verläumdungen beizubringen. Die Hauptpunkte sind, dass man mich sogleich als alleinigen Vormund anerkennt, keinen Mitvormund nehme ich an, eben so ist die Mutter von dem Umgang mit ihrem Sohne im Institut ausgeschlossen, weil für ihre Unmoralität nicht genug Wächter dort sejn können, u. Sie den Erzieher verwirrt macht durch ihre falschen Angaben u. Lügen, die sie ihm auftischt, ebenfalls ihren sohn zu abscheulichen Lügen u. Aussagen gegen mich verführt, selbst auch anklagen gegen mich schmiedet, indem ich ihm bald zu viel bald zu wenig

soll geben oder gegeben haben. Alle diese Behauptungen kann ich durch Zeugen beweisen. Damit aber die Menschlichkeit hiebei nicht aus den Augen gesetzt werde, so kann selbe ihren Sohn zuweilen bei mir in Gegenwart des Erziehers und anderer ausgezeichneter Menschen [sprechen]. Die L(and-) r(echte) erliessen sehr weisslich hierüber an Hrn. Giannatasio, wo er damals sich im Institut befand, eine Verordnung im allgemeinen, es kam unterdessen so weit dass selber sie durchaus nicht bei sich im Hause sehen wollte, sondern Sie, um ihren sohn zu sehen, zu mir kommen musste, wo Hr. G. selben zu mir deswegen begleitete. In dem Institute vor diesem wusste sie ihren sohn zu bereden, dass er machen musste, in die 2te oder 3te Klasse bei der Prüfung zu kommen, damit es heissen sollte, als hätte ich schlecht für ihn gesorgt, hiedurch wurde er um ein ganzes Jahr in seinen Studien zurückgesetzt. Der damalige von mir eingesetzte Vormund H. v. Tuscher [1]) erliess einen Befehl an den instituteur, wo der sohn war, dass er sie nicht mehr zu ihrem sohn lassen solle — allein was alles darnach vorgegangen ist schrecklich — ich bin der Meinung, dass sie fest und unverbrüchlich darauf halten, dass ich alleiniger Vormund bin, dass diese unnatürliche Mutter ihren Sohn nie anders, als bei mir sehen soll, meine bekannte Humanität u. Bildung

[1]) Magistratsrath Mathias Tuscher.

wie meine mir gewöhnliche Menschlichkeit verbürgt, dass mein Betragen gegen Sie nicht minder edel als gegen ihren sohn sein werde, übrigens glaube ich, solle man alles in Kürze u. wo möglich das appellationsgericht zur Vormundschafts-Behörde zu erhalten suchen, da ich meinen Neffen unter eine höhere Kategorie gebracht, so gehört weder er noch ich nicht an den M(agistrat) indem unter eine solche Vorm. nur wirthe, schuster u. Schneider gehören. — was seinen jetzigen Unterhalt betrift, so lange ich lebe, ist u. wird dafür gesorgt, für die Zukunft hat er 7000 fl. W. W., wovon seine Mutter so lange sie lebt die nutzniessung hat, alsdann 2000 fl. (oder noch etwas darüber da ich ihm diese umgesetzt) wovon ihm die Interessen gehören, und 4000 fl. in Silber liegen in der Bank von mir, da er mich ganz erbt, so gehören sie zu seinem Capital, sie sehen, dass bei seinem grossen Talent, welches freilich beim v. M(agistrat) gar nicht in anschlag kommt, da er nicht gleich den Nährstand ergreifen kann, überflüssig für ihn schon jetzt, im Falle ich früher sterben würde gesorgt ist, die 12000 fl. zu erringen kostete viel Geld, die Confusionen dieses elenden M. haben die Auslagen mir noch grösser gemacht, Diese Menschen sind gar nicht im stande diese wichtige Sache zu fassen, noch viel weniger dafür oder darnach zu handeln. —

Da das Testament eben nicht vortheilhaft für den Sohn war, und die L(and) R(echte) ebenfalls bestimm-

ten, dass der Sohn nie bei seiner Mutter [sein] solle, so machte ich alles so billig als möglich, obwohl sie schon bei der inventur in Verdacht gerieth bei den L. R. Unterschleife gemacht zu haben, mir war nur um seine Seele zu thun, daher überliess man ihr den ganzen Nachlass *jure crediti*, ohne zu untersuchen, ob die angegebenen schulden ihre Richtigkeit hätten, wobei denn wenig für den sohn herauskam, nemlich die oben angegebenen 2000 fl. W. W. ist alles, was man erhalten konnte, nebst der Nutzniessung (d. ist für ihn), selbe setzte ich um in Lotterie Loose, welches eine grosse Summe kostete, so dass die Interessen beträchtlicher für ihn ausfallen, sodann half ich ihr zu der Pension, wo sie dann die Hälfte selber für den ganzen Nachlass *jure crediti* abgetreten, jedoch schon vor 1816 sorgte ich für meinen Neffen u. alles auf meine eigenen Kosten, (da ihr schlechter Karakter es nicht anders zuliess, als sie zu allem durch die Gerichte zu zwingen, so können Sie leicht die Summe denken, die der Knabe kostete), wie gesagt schon vor 1816 gieng alles auf meine Kosten (bei der damaligen Theuerung kostete sein Aufenthalt im Institute grosse Summen) dies dauerte bis 1818, wo aber F. v. Beeth., da sie ihre Pension zuerst erhielt, nichts hergeben wollte, sie musste also gerichtlich hiezu gezwungen werden, der Spass kostete über 180 fl. W. W. — was ich daher erhalten für die Erziehung ist bald berechnet von 1818 im Mai angefangen, nun habe ich seit 9 Mo-

nathen keinen Heller von der Pension erhalten, da sie selbe mit Fleiss nicht abholt, in dem Wahn mich dadurch in Verlegenheit zu setzen, da ich selbe nicht eher empfangen kann, bis Sie sie selbst abholt, so habe ich immer noch obendrein ein halbes Jahr zu wenig; — noch nie hat es ihm an etwas gefehlt, ja es würde noch mehr geschehen wenn nur diese Bevorm. Plage ein Ende hätte, — nichts hat mich abgehalten keine Chikane kein Hinderniss immer gleich für ihn sorge zu tragen, selbst unter einem andern Vorm. wo die Sorgen nur noch grösser, ja selbst bei den aufwiegelungen der Mutter des Knaben wider mich!!! bin ich immer derselbe geblieben, erst gestern trotz aller Erniedrigung habe ich dem Erzieher geschrieben, wo ich ihn ebenfalls selbst hingebracht, dass ich fortfahre für meinen Neffen zu sorgen, u. dass er ihn durchaus nicht diesem elenden Mag.(istrat) in die Hände geben solle — Urtheilen sie nun ob ich nicht allein Vormund zu sein, sondern in vollem Sinne des Wortes mir der Vaternahme zukomme, um so mehr, da ich seinem unglücklichen Vater durch Seine abscheuliche Ehegattin mehrere Jahre durch meine reichlichen Unterstützungen das Leben rettete und verlängerte, — ich habe geglaubt, es sei nicht unnütz, ihnen mit einigen Daten in dieser Sache an die Hand zu gehen, Verzeihen sie meine Weitläufigkeit, sie ist der der Kürze der Zeit zuzuschreiben, denn schon *Cicero* entschuldigte sich, dass er, um kurz zu sein zu wenig

Zeit gehabt hatte. Dabei ist die sache so äusserst unangenehm an sich selbst —

indem ich ihnen in meiner Angelegenheit die meines mir theuren Neffen auf's Beste empfehle

bin ich mit
ausgezeichneter
Hochachtung
ihr
ergebenster
Beethoven

Nachschrift!

Die Absicht der Mutter ist ihren Sohn bei sich zu haben, um die Pension ganz geniessen zu können sie hat in dieser rücksicht noch überall wo der Sohn war kabalirt sei es bei mir oder im Institut, wie ich denke, können sie daraus ersehen, dass ich vernünftige Männer um Rath gefragt habe, ob ich ihr diese Hälfte der Pension zu ihrem Besten ganz überlassen, u. dem sohn pflichtmässig Sie aus meinem Sacke wieder ersetzen soll, das Resultat war mein, da sie das Geld nur zu schlecht anbringen würde, ich habe daher beschlossen mit der Zeit diese Summe meinem Neffen rückzulegen übrigens sehn sie hier noch, wie unvernünftig der M(agistrat) handelt, meinen Neffen gänzlich von mir losreissen zu wollen da, wenn sie stirbt, der Knabe diesen Theil der Pension verliert, u. ohne meine Hülfe u. unterstützung höchst dürftig fortkommen könnte.

Das lange unerquickliche Schrifstück, das sich so ziemlich von selbst erklärt, wurde zuerst in der »Wiener musikalischen Rundschau« vom März 1886 gedruckt, dort mitgetheilt von C. F. P(ohl), der es mit einer kurzen Einleitung versah. Der Besitzer wird nicht genannt, ist aber unschwer zu errathen. Adressat des Briefes ist der Hof- und Gerichts-Advocat Dr. Joh. Bapt. Bach, der seit 1816 Beethoven's Sachwalter gewesen.

Wien am .
27ten Okt.

Euer Wohlgebohrn!

Ohnehin war ich ihnen noch einen Nachtrag schuldig — die Hälfte der Pension von der M(utter) beträgt jährl. 166 fl. 40 kr. in K(onventions) M(ünze) von den 2000 fl. die interessen-Coupons machen halbjährl. 27 fl. K. M. — früher vor 1816 bis 1818 hatte ich gar keinen Beitrag, übrigens sehn sie das aus den Beilagen, dass es schuldigkeit der Mutter ist wegen dem ganzen Nachlasse *jure crediti* und nichts weniger als eine Begünstigung gegen ihren Sohn oder mich betrachtet werden kann — mein Neffe im institut jetzt (vorher war es viel theurer) kostet mir für das nöthigste oder was man jahresgeld heisst 900 fl. m.(it) Kleidung etc. noch Meistern ausserordentlich welche bis jetzt da der Schneideroberst [?] nicht möglich war auf wenigstens 1300 fl. W. W. — einige Rechnungen werden sich finden, welche ihnen alles noch deutlicher machen — da es auffallend ist, dass es nun beinahe 9 Monathe ist,

dass die Fr. v. B. ihre Pension nicht abholte, so glaube ich dass dieses im Zusammenhange mit dieser Kabal u. ränkvollen [?] sei. ich schickte deshalb gestern einen Bogen vom verflossenen halben Jahr an die Kasse welche es auch bezahlen wollte, allein die Liquidatur bemerkte, dass die Wittwe ihre Pension noch nicht behoben habe, daher auch an den Hr. Vormund nicht bezahlt werden könnte, u. schrieb daher auf den Pensionsbogen die schon geschehene Anweisung für ungültig. ich glaube daher, dass es nöthig uns vorzusehen, u. dass sie alle gerichtlichen Mittel, welche uns, diese mir von rechtswegen zugehörige Hälfte der Pension zusichern, sogleich ohne Verzug anwenden, ich glaube sogleich Beschlag auf ihre Pension, welche sie jetzt u. für die Zukunft zu erhalten hat, zu legen, sei das sicherste, allein eilig u. schleunig, denn wir haben, wie sie sehen mit schlechten Menschen zu thun —[1])

Dieser Nachtrag zu dem vorhergehenden Briefe wurde gleichfalls zuerst in der »Wiener musikalischen Rundschau« vom März 1886 gedruckt.

Euer Wohlgebohren!

Erhalten Sie die Korrectur, eine schwierigere und mühseligere ist mir nie vorgekommen — der Hauptfehler ist dass die erste Korrectur nicht in

---

[1]) Hier bricht das Manuscript ab.

Berlin gemacht wurde, wodurch die Menge der Fehler hier und da kaum im gestochenen Exemplar anzubringen, für jetzt ist zu trachten, dass die Abschrift (da wie es scheint mein Original nicht lesbar genug) ganz korrect ist, und sich in allem nach ihr zu richten ist — im gestochenen Exemplar sind die Fehler theils mit rother Dinte angezeigt, die Täcte aber mit grauem Bleistift angezeigt. — Die Verbesserungen in der Abschrift sind mit rother Dinte angezeigt — das Verzeichniss der Fehler ebenfalls mit rother Dinte. Es ist wohl möglich, dass mehrere Fehler im gestochenen E. angedeutet, aber im Verzeichniss der Fehler sich nicht finden, alsdann ist sich nur in der jetzt bestcorrigirten Abschrift, welche mein Manuscript entbehrlich macht, Rath zu erhohlen, übrigens muss immer ein Sachverständiger hierbei mitwalten, da wohl noch wenigstens 2 bis 3 Korrecturen nöthig sind, bis das gestochene Exempl. dem abgeschriebenen ganz ähnlich sein wird — ich glaube mit grösster unendlichster Mühe diese Correctur erschöpft zu haben, Herr Lauska dem ich mich empfehle, bitte sorgsam nachzusehen. —

in Eil Euer Wohlgebohren

Döbling, am 6ten Juli 1821. ergebenster Beethoven.

Im Jahre 1821 erschien in Berlin, wohin der Brief offenbar gerichtet ist, die Claviersonate Op. 109 bei Schlesinger. (Vergl. Thayer's chronologisches Verzeichniss S. 140 und Notte-

bohm's themat. Catalog Op. 109.) An diesen Verleger richtet sich unser Brief, den Nohl in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von 1870 (S. 375) mitgetheilt hat. Damals war das Schreiben im Besitze von Herrn Buchhändler Leibrock in Braunschweig.

Mein lieber Haslinger!

Baden den 5ten Sept.

Indem ich hier mich in den Gewässern des Styx befinde, bedarf ich manches der Oberwelt, so bitte ich sie[1]) mir gefälligst mir auf einige Täge die 4 Singstimmen des Marsches in Es aus den Ruinen von Athen zu leihen, so wie auch eine Partitur der Schlacht von Vittoria, welches beydes ich in einigen Tägen zurückschicken werde — Steiner bitte ich morgen Nachmittag sich zu Bach zu begeben, wo die 600 fl: c. m. zu erheben, die andern 600 werden so schnell als Möglich ebenlalls bey Dr. Bach abgegeben werden — meinem lieben Karl können sie alles anvertrauen, wenn die Leipziger Zeitung verstanden etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., man enträthsele man wird finden

wie immer ihr Freund
u. amicus
Beethoven.

---

[1]) Hier verweist das Zeichen # auf den untern Rand des Briefes, wo ein correspondirende # den Worten: »u. Steiner«, in Hünenzügen geschrieben, vorangeht.

Aussen steht von fremder Hand: »An Seiner Wohlgeboren des Herrn Tobias Haslinger in Wien.« Zum erstenmal wurde das Schreiben gedruckt in der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom 17. December 1880. Damals befand es sich im Besitze des Herrn Hofgeigenmachers A. Hoffmann in Wien. Wann der Brief geschrieben ist, ergibt sich aus der Erwähnung des Neffen und einiger Compositionen sowie aus den Ansätzen zu einer vollständigen Datirung. Von den Compositionen deutet der Marsch in Es aus den »Ruinen von Athen« geradezu auf den Spätsommer und Herbst 1822. Denn gegen Ende dieses Jahres erschien bei Steiner & Comp. der zwei- und vierhändige Clavierauszug des Marsches mit Chor in Es-dur unter dem Titel: »Feyerlicher Einzugsmarsch aus Aug. v. Kotzebue's: Ruinen von Athen, aufgeführt in dem Gelegenheitsgedicht: Die Weihe des Hauses, bei Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt zu Wien.....«. Diese Eröffnung geschah am 3. October 1822. So erscheint es in Bezug auf unsern Brief höchst wahrscheinlich, dass Beethoven im September dieses Jahres die Singstimmen des Chores noch vor der Aufführung corrigiren wollte und sie mittels des vorliegenden Briefes von dem Verleger zu diesem Zwecke zurückverlangte. Von einem Badener Aufenthalte Beethoven's im September gerade des Jahres 1822 sind wir überdies aus sicherer Quelle unterrichtet. In einem Briefe an Peters aus »Baden den 13. September 1822« heisst es: »Endlich .... konnte ich erst den 1. September hieher ...«

Adresse: Für H. v. Diabelli.

»Lieber D——!

Geduld! noch bin ich nicht menschlich viel weniger, wie es sich für mich schickt und nothwendig ist, bewohnt — Das Honorar für die

Variat. würde höchsens 40 # im Falle sie so gross ausgeführt werden, als die Anlage davon ist, sollte aber dieses nicht statt haben, so würde es geringer angesetzt werden — Nun noch von der overture, ausser dieser hätte ich gern 7 Nummern aus der Weihe des Hauses dazu gegeben, hiefür hat man mir ein Honor. von 80 # angetragen, ich würde dazu noch einen Gratulations-Menuett für ganzes Orchester geben, kurzum, die overture, u. 7 Nummern aus der Weihe des Hauses u. den Gratulations-Menuett alles zusammen für 90 # — meine Haushälterin kommt heute in die Stadt noch Vormittags geben sie mir gefälligst eine Antwort über mein Anerbieten. — ich hoffe bis Ende künftiger Woche an ihre Var. kommen zu können — Lebt wohl Sehr Bester der

Eurigste

B———n.

Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden sie mir selbe sammt Französischen E. wieder zu — Wegen dem Metronom nächstens — sehen sie gefälligst selbst etwas nach, denn meine Augen können es kaum noch ertragen ohne Schaden etwas nachzusehen. —

ihr Freund
Beethoven.

die noch die Variationen
betreffende Correctur
ersuche mitzuschicken.

Zuerst publicirt von Nottebohm in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 8), S. 58 f nach dem Original im Besitze von Herrn C. A. Spina in Wien. Die Zeitbestimmung des Briefes ergibt sich aus den erwähnten Compositionen. Die Variationen, für die 40 # begehrt werden, sind die über den Walzer von Diabelli (Op. 120). Sie wurden nach Nottebohm im Jahre 1822 begonnen und erschienen im Juni 1823. Die Musik zu dem Festspiele »die Weihe des Hauses« wurde (nach derselben Quelle) Ende September 1822, der Gratulationsmenuett im November 1822 fertig. Aus dem Wortlaute des Briefes lässt sich nicht mit Bestimmtheit schliessen, ob der erwähnte Menuett auch wirklich schon fertig war, als Beethoven das Schreiben verfasste. Die Stelle von der Haushälterin gibt der Vermuthung Raum, dass es sich um einen Zeitpunkt handelt, an welchem Beethoven vom Lande wieder nach der Stadt zog oder um eine Zeit wenigstens, zu der Beethoven noch auf dem Lande wohnte. Das Schreiben dürfte wohl in den October 1822 fallen.

Die im Briefe erwähnte Sonate ist offenbar das als Op. 111 erschienene, Erzherzog Rudolf gewidmete, Werk, das am 13. Jänner 1822 vollendet wurde und schon im April 1823 erschien. Die Variationen sind die 33 Veränderungen über den C-dur-Walzer von Diabelli (Op. 120).

Adresse: No. 36 in der alleegasse
3-ten Stock.

Da ich ihren Werthen Namen nicht weiss, schreibe ich ihnen nur, dass ich die wohnung, welche ich gestern sah, gewiss behalten werde, heute war

es nicht mög(lich) u. morgen auch nicht, aber übermorgen werden sie das Darangeld erhalten

in Eil ihr ergebenster

Beethoven

Das Briefchen ist auf ein grobes Quartblatt geschrieben, viermal gefaltet; hierauf wurde eine Ecke eingebogen und mit dem Siegel befestigt. Von diesem sind noch einige Reste erhalten. Aussen steht die Adresse: »abzugeben No. 36 in der alleegasse 3-ten Stock«.

Besitzer des Blättchens ist Herr Bureauchef der Staats-Eisenbahngesellschaft Ferdinand Pokorny in Wien. Zuerst abgedrukt wurde es in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung«, I. Bd., Nr. 1. —

Eine annähernde Bestimmung der Entstehungszeit wird durch folgende Angabe Herrn Pokorny's möglich. Dieser theilt mir mit, das Schreiben sei einer Familientradition zufolge an den Gesanglehrer Franz X. Latzel gerichtet gewesen und von diesem an die Familie Pokorny gelangt. Nun hat sich durch die Bemühungen des Herrn Redacteurs Emerich Kastner und des Herrn k. k. Polizeibeamten und Dichters Josef Weyl in Wien aus polizeilichen Acten ermitteln lassen, dass Franz Latzel im Jahre 1819 in der Allegasse Nr. 36 wohnte. Zu Georgi 1823 erscheint er als Professor nach Schottenfeld Nr. 73 abgemeldet. Die Zeit zwischen den genannten Grenzen ist demnach als Entstehungszeit des Briefchens anzunehmen. Nebstbei sei bemerkt, dass Franz Latzel im Jahre 1823 als Contrabassist im Verzeichniss der ausübenden Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angeführt wird. (Vergl. F. H. Böckh's »Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien« Wien, 1823, S. 358.)

Adresse: »Für Seine wohlgebohrn
Herrn F. Peters
in
Leipzig
Wien am
15ten Februar[1])

Mein lieber Guter!

Ich bedaure ihren Familien Verlust, u. nehme herzlich antheil an ihrem schmertze, die Zeit möge ihn lindern — ich melde ihnen, was mich u. Sie betrifft, dass vorigen Sonnabend die 3 Gesänge, 6 Bagatellen u. ein Zapfenstreich (türkische Musik) statt Marsch abgegangen, den Aufschub verzeihen sie schon, ich glaube wol dass, wenn sie mir in's Herz sehen, dass sie mich nicht einer vorsäzlich schuldigen Handlung beschuldigen werden, heute gab ich die noch 2 fehlenden zapfenstreiche u. den 4ten grossen Marsch auch auf die Post, ich hielt für besser ihnen statt 4 Märschen 3 Zapfenstreiche, u. einen Marsch zu geben, obschon erstere auch zu Märschen können gebraucht werden, so was beurtheilen die Regiments Kapellmeister am besten, wie es anzuwenden, übrigens könnten auch Klavierauszüge davon gemacht werden — wie ich als

[1]) Von Peters' Hand ist auf dem Briefe bemerkt: »
1823 Wien
20. Febr. Beethoven
24.—«

Künstler handle, werden sie sehen an den Gesängen, der eine ist mit Begleitung von 2 Clarinett, 1 Horn, Bratschen u. Violonschellen — u. wird entweder ohne Klavier Begleit. allein mit diesen Instrumenten oder mit Klavier u. ohne selbe Instrum. gesungen. Der 2te Gesang ist mit Begleitung von 2 Clarinett, 2 Horn, 2 Fagott u. wird ebenfalls mit diesen Instrumenten allein oder mit Klavier Begleit. allein gemacht beide Gesänge sind mit Chören und der 3te Gesang ist eine ziemlich ausgeführte Ariette mit Clavierbegleit. allein — ich hoffe sie sind jetzt beruhigt es würde mir sehr leid [thun], wenn diese Verzögerungen bloss meiner Schuld oder Willen beygemessen würden. — die Zeit eilt voran [Der Brief muss] auf die Post, bis künftigen Mittewoche mehr, sowohl vom quartett fürs Klavier als für Violine. — auch werde ich ihnen eine schrift wegen der Messe schicken da sich die Entscheidung, welche sie erhalten, bald nahen wird — wegen 2 noch mehr erhaltenen Bagatellen bitte ich sie die Anweisung von 16 # wie früher an mich zu senden, wo ich dann nur zu dem H. Meissel schicken kann, da ich wirklich so äusserst beschäftigt u. immer noch nicht ganz gesund bin — Mittewoche mehr — der Himmel helfe ihnen ihren Kummer tragen, wer hat nicht so schon verlohren, u. wer beweint nicht gern d. g. Verlust

ich umarme sie von Herzen

ihr Ergebenster

Beethoven.

Das Schreiben ist zuerst in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom 14. Januar 1874 (Nr. 2, Sp. 18 f.) gedruckt worden. Nottebohm hat es commentirt. Das Original befand sich damals bei Herrn Loeper in Berlin.

Die in dem Briefe erwähnten drei Gesänge sind, wie schon Nottebohm bemerkt, das »Opferlied« (Op. 121b), das Bundeslied (Op. 122) und die Ariette »Der Kuss« (Op. 128) »Dem Opferlied hat Beethoven später, statt der im Briefe angeführten, eine andere Instrumentalbegleitung gegeben.« Die sechs Bagatellen sind die als Op. 126 erschienenen. Bezüglich der drei Zapfenstreiche Siehe Nottebohm's thematisches Verzeichniss (S. 139 f.). »Der Marsch (in D-dur) erschien, für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet, bei Cappi und Czerny in Wien« (Nottebohm's Commentirung). Die Stelle »vom Quartett für's Clavier als für Violine« ist unklar. Bezüglich der Messe vergl. Nottebohm's thematisches Verzeichniss (S. 117 f.). Als Jahr der Entstehung des Briefes muss 1823 angenommen werden, da eine von Peters geschäftlich beigegebene Note jedenfalls grosse Zuverlässigkeit beanspruchen darf. Auch findet sich Nichts in dem Schriftstücke, was der angenommenen Jahreszahl widerspräche. Bezüglich Op. 121b und Op. 122 vergl. auch Fr. Spiro in Lessmann's »Allgemeine Musikzeitung« November 1886.

Adresse: à l'Academie royale de musique à Stockholm.

C'est avec bien du plaisir, mais pourtant pas sans embarras que je reçois l'hommage que l'Accademie royale suédoise de Musique rend à mes médiocres mérites. Je serois au comble de mes voeux, s'il se présentoit une occasion pour moi, de lui être utile par rapport de la musique; ce qui ne serviroit que pour déclarer, que la culture des

arts et des sciences ont toujours été, et seront toujours le plus beau lien des peuples les plus éloignées. Je souhaite bien que l'Accademie royale de musique prenne toujours plus succès dans cet art si illustre et si salutaire pour le bonheur des peuples. Plût à Dieu, que mes voeux fussent acceptés aussi sincèrement que je suis prêt à les réaliser.

Finalement je prôfite de cette occasion honorable pour faire souvenir Sa Majesté le Roi de moi, et je supplie Monsieur le Secrétaire de l'Accademie, auquel j'ai l'honneur de me recommander, de remettre cette lettre à Sa Majesté.

Je suis avec la plus grande éstime de l'Accademie royale

très humble serviteur
Louis van Beethoven.

à Viennen le 1 : er Mars 1823.

Das Schreiben ist im Originalwortlaute der eigentlichen Beethovenlitteratur bisher fremd geblieben. Abgedruckt ist es nur im Commentar, den Frithiof Cronhamn den Festreden Königs Oscar Friedrich von Schweden und Norwegen (»Högtidstal i kongl. musikaliska academien under ett nioårigt presidium af Oscar Fredrik, utgifna af F. Cronhamn.« Stockholm, Suneson 1885) beigegeben hat. Hier erfolgt der Abdruck nach dieser Quelle. Eine Uebertragung in's Deutsche brachte die »Neue Zeitschrift für Musik« 1886, Nr. 14. Das Original befindet sich in der Bibliothek der schwedischen musikalischen Academie.

Sire!

L'accademie royale de musique m'ayant fait l'honneur de me présenter une place au nombre de ses membres exterieurs, je prends la liberté de me rapprocher de Votre Majesté. La présence de Votre Majesté à Vienne, et l'intérêt qu'elle prit avec quelques seigneurs de sa suite à mes mediocres talents, s'est profondément gravé dans mon coeur. Lex exploits qui avec tant de justesse élevèrent Votre Majesté au thrône de Suède excitoient l'admiration générale, particulièrement de ceux qui avoient le bonheur de connoître personellement Votre Majesté. Il en fut de même chez moi. Le temps où Votre Majesté montoit sur le thrône sera toujours considéré comme Epoque de grande importance; et comme je suis pas moins homme qu'Artiste, et sachant, comme premier, de remplier, mes devoirs le plus exactement possible, j'ai souvent admiré avec le plus vif intérêt les actions et les soins que Votre Majesté prend des arts; ce qui me determina à ajouter à cette lettre une invitation particulière, afin que Votre Majesté daignât souscrire pour l'oeuvre qui y est annoncé. Conduit par une cause particulière, je souhaite que les chefs de L'Europe seulement aient part à cet oeuvre.

Aussi ai-je appris que l'auguste fils de Votre Majesté, le prince héréditaire, a beaucoup de talent pour la musique. Peut être pourrai-je augmenter son gout, et principalement éléver ses talents.

Pour pouvoir réaliser ce souhait, quelques détails sur sa culture musicale me feroient bien du plaisir, aussi vondrais-je avec le plus grand empressement composer un oeuvre, et le dédier au Prince héréditaire; cependant il faudroit que je susse par avance, par quel genre de musique je serois en état de repondre aux souhaits de Votre Majesté et à ceux du Prince Royale.

Votre Majesté est un objet d'amour, d'admiration et d'intérêt à tous ceux qui savent éstimer les rois; les sentiments de vénération, que j'ai pour Votre Majesté ne peuvent guère être augmentés.

Que Votre Majesté daigne accepter l'hommage sincère du plus respectueux de ses serviteurs.

Louis van Beethoven.

à Vienne le 1 er Mars 1823.

Auch dieser Brief wird hier nach Cronhamn's Commentar mitgetheilt. Das Original befindet sich in der Bibliothek der schwedischen musikalischen Akademie. Deutsche Uebertragung wie beim vorhergehenden Briefe.

Die Beziehungen Beethoven's zu Schweden kennt man schon im Allgemeinen aus Schindler II, 50, 75. Vergl. auch den Brief Beethoven's an Pilat (1823) und den an Wegeler (7. Oct. 1826) bei Nohl: »Briefe Beethoven's«, S. 240 und 327.

Aufforderung!

Wien, 21. Juni 1823.

Unterzeichneter beendigte eben ein Werk, das er für sein vollendetstes hält. Es ist eine grosse Messe, für vier Stimmen mit Chören und grossem Orchester geschrieben, und kann auch als Oratorium zur Aufführung gebracht werden. Er schmeichelt sich mit der Hoffnung, in der so edlen und erlauchten russischen Nation Kunstkenner zu finden, welche seine Composition kennen zu lernen wünschen. Von dieser Ueberzeugung geleitet, erlaubt er sich zu erklären, dass die Messe nur im Manuscript erworben werden könne. Die Abschrift der Partitur veranlasst bedeutende Kosten, und daher erklärt Unterzeichneter, dass er das Honorar für seine Composition auf fünfzig Ducaten festgesetzt hat. Viele Monarchen, so JJ. MM. der König von Frankreich und Preussen und Se. Hoheit der Grossherzog von Hessen-Darmstadt haben auf das Werk subscribirt. Daher wagt der Autor umsomehr zu hoffen, dass sein Unternehmen unter dem zahlreichen berühmten russischen Adel Anklang finden werde.

Ludwig van Beethoven.

Diesen ursprünglich französisch geschriebenen Brief gebe ich hier in deutscher Uebersetzung, da mir die Originalfassung nicht zugänglich war[1]). Er ist an die philhar-

---

[1]) Ein Brief, den ich in der Angelegenheit an die philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg gerichtet habe, blieb unbeantwortet.

monische Gesellschaft in St. Petersburg gerichtet und wurde in dem Wortlaut, den ich hier gebe, in der »Neuen freien Presse« vom 24. Februar 1884 veröffentlicht. Beethoven's Zeilen hatten die Partitur seiner grossen Messe zu begleiten, welche er an mehrere Höfe und Concertinstitute versendete. Mit den übrigen Begleitschreiben hat denn auch das unserige die grösste Aehnlichkeit [1]).

Adresse: Für seine Wohlgeb.
H. v. Diabelli.

Lieber Diabelli!

Ich habe gestern nachgesehen, u. sie können noch heute zu den 5 Bagatellen, welche sie gesehen, auch die 6te haben, indem ich wirklich genug vorräthig habe, um statt diesen andere zu schicken — Das Honorar wäre 50 #. Es ist dieselbe Summe, die doch auch dort für 6 d. g. erhalten — Wenn ihnen dieses recht ist, so können sie selbe noch heute alle erhalten.

In Eil
der Ihrige
Beethoven

---

[1]) Offenbar war auch dieses nicht von Beethoven's eigener Hand geschrieben, sondern vom Meister nur unterzeichnet. Vergl. »Ludwig v. Beethoven's missa solennis op. 123, eine kurze Beschreibung...« Bonn, Cohen 1845. Ueber die philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg, die im Jahre 1802 gegründet worden, vergl. Schindler: Beethovenbiographie II., 16 ff. und W. v. Lenz: »Beethoven eine Kunststudie«, II., 301 ff. und V., S. 159.

Zuerst publicirt von Nottebohm in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 8), S. 59, nach dem Autographe im Besitze von Herrn C. A. Spina in Wien. Bezüglich der im Briefe erwähnten Bagatellen vermuthet Nottebohm, dass vielleicht die 1823 componirten und 1825 bei Schott mit der Opuszahl 126 erschienenen sechs Bagatellen gemeint sind. Würde sich diese Vermuthung bestätigen, so wäre der kleine Brief ungefähr 1823 geschrieben.

Verehrter Freund!

Ich bitte sie gefälligst um die Stimmen von der für sie geschriebenen Eröffnungsoverture, ich werde selbe bey einer Zu gebenden Akademie aufführen lassen, da ich ein grösseres orchester habe, und daher Selbe doppelt abgeschrieben werden muss, so werden sie für ihre etwas holprich geschriebenen Stimmen die damaligen Schnelle u. grossen Unordnung der Copisten wegen die jetzigen rein abgeschrieben erhalten. ich höre immer von ihrem Wohlergehen woran ich grossen Antheil nehme, wenn ich sie auch nur selten sehen kann

Hochachtungsvoll ihr Freund

Beethoven.

Das im Besitze von Herrn Bureauchef der Staatseisenbahngesellschaft Ferdinand Pokorny in Wien befindliche undatirte Schreiben ist an Carl Friedr. Hensler, Theaterdichter und Schauspieldirector gerichtet, der vom Jahre 1822 bis 1825 (d. i. bis zu seinem Tode) das Theater in der Josefstadt leitete.

Durch einen Freund Hensler's, durch Franz Fritscher, ist der Brief in den Besitz der Familie Pokorny gekommen, wobei zu bemerken ist, dass der Vater des genannten Herrn Inspectors der bekannte Wiener Theaterdirector Franz Pokorny gewesen ist. Eine Familientradition nennt Hensler als den Adressaten des Briefes.

Die erwähnte Ouverture ist offenbar Op. 124, die zur Feier der Eröffnung des Josefstädter Theaters in Wien zu Anfang October 1822 geschrieben worden. Es ist dasselbe Werk, das die erste Nummer im Programm der grossen Akademie vom 7. Mai 1824 bildete, wodurch der mitgetheilte Brief vollkommen verständlich und Hensler als der Adressat desselben so gut wie zweifellos wird. Der Brief muss dem Gesagten zufolge zwischen October 1822 und Mai 1824 geschrieben sein. Da nun überdies Beethoven's Wunsch, die Stimmen zur erwähnten Ouverture zu besitzen, darauf schliessen lässt, man sei zur Zeit, als der Brief geschrieben worden, schon an die Vorbereitungen zur Akademie geschritten, so möchten wir kaum fehlgehen, wenn wir die Entstehung des mitgetheilten Schriftstückes in die ersten Monate des Jahres 1824 versetzen.

Der Brief ist auf ein Quartblatt guten holländischen Papiers geschrieben. Zuerst wurde er von mir veröffentlicht in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« I. Bd., Nr. 1.

An Seiner Wohlgebohren
H. Dr. v. Bach[1])

Baden
Guten Brunn
am 1 ten Aug.
1824.

Werthester Freund!

Meinen herzlichen Dank für ihre Empfelung hieher, ich bin wirklich gut aufgehoben — an mein Testament Carl betreffend, muss ich sie erinnern, ich glaube wohl einmal vom Schlage getroffen zu werden, wie mein biederer Grossvater mit dem ich Aehnlichkeit habe,

Carl ist und bleibt einmal Universal-Erbe von allem was mir ist, u. nach meinem Tode noch weiter gefunden wird, da man aber Verwandten wenn sie einem auch gar nicht verwandt sind, doch etwas vermachen muss so erhält mein Hr. Bruder (?) mein französisches Clavier von Paris. Sonnabends könnte Carl das Testam. mitbringen, wenn es eben nicht ihnen im Mindesten beschwerlich fällt. Stein anbelangend, so will er sich begnügen am Ende dieses Monaths u. am Ende des Monaths September gänzlich seine Schuld abgezahlt zu sehen, — denn wenn es mit Mainz etwas wird, so dauert es eben so lange und die ersten 600 fl. sind ebenfalls an 2 der Edelsten

[1]) Darunter steht im Violinschlüssel und in Viertelnoten geschrieben: »b a c h«.

Menschen abzutragen, welche mir als ich beinahe hülflos war, liebreich ohne alle Interessen mit dieser Summe entgegen gekommen sind.

Leben sie herzlich wohl ich umarme Sie

Hochachtungsvoll
ihr
Freund
Beethoven

Wurde zuerst gedruckt im Zusammenhange mit dem oben (auf Seite 116 ff.) mitgetheilten Briefe an Dr. Bach in der »Musikalischen Rundschau« (I. Bd., Nr. 18). »Stein« soll wahrscheinlich »Steiner« heissen und bezieht sich auf den bekannten Wiener Musikverlag. »Mainz« bedeutet wohl eine Anspielung auf Beethoven's Verleger in Mainz, auf Schott.

Ihrem Wunsche, mein werther Freund! die Singstimmen meiner letzten grossen Messe mit einem Auszuge für die Orgel oder Piano an die verschiedenen Gesang-Vereine abzulassen, gebe ich hauptsächlich darum gerne nach, weil diese Vereine bey öffentlichen, besonders aber Gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, ausserordentlich viel wirken können, und es bey Bearbeitung dieser grossen Messe meine Hauptabsicht war, sowohl bey den Singenden als bey den Zuhörenden Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.

Da aber die Copie, so wie die öftere Durchsicht derselben sehr viel Kosten verursachen, so kann

ich nicht weniger als funfzig Dukaten Species dafür verlangen, und überlasse es Ihnen, die Anfragen desshalb zu machen, damit ich meine Zeit der Sache selbst widmen könne.

Ich grüsse Sie herzlich

Ihr

hochachtungsvoll ergebener

Ludwig van Beethoven.

Wien am 16ten Septemb. 1824.

Wurde von L. Nohl in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von 1870 (S. 575) veröffentlicht und mit folgender Anmerkung versehen: »Im Besitz der Frau Dr. Riehm in Bremen, an deren Gatten das Schreiben gerichtet ist. Nur Namensunterschrift und Datum sind von Beethoven, das übrige von der Hand des Neffen, dem er in späteren Jahren oft dictirte.«

Adresse: Für Seine Wohlgebohren
Hr. v. Diabelli.

Wien am 26ten Septemb.

Herr v. Diabelli et Comp.

Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen verspreche ich ihnen das quintett etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstelrischen Frei-

heit Eintracht zu thun — Mit dem Honorar von 100 Dukat. in Gold bin zufrieden —

Mit Achtung
ihr ergebenster
Beethoven.

Zuerst publicirt von Nottebohm in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 8), S. 59. Das Original war damals im Besitze von Herrn C. A. Spina in Wien. Nottebohm bemerkt zu dem »Quintett«, es sei wahrscheinlich jene Composition, von der ein Satz im November 1826 entworfen und fertig gestellt wurde und später in Uebertragung zu zwei und vier Händen erschienen ist. (Vergl. auch Nottebohm thematisches Verzeichniss S. 152 f.) Nottebohm's Commentar fährt fort: »Ob nun dieses Quintett, wie angegeben wird, ein Violinquintett war, oder ob es mit dem Quintett für Flöte identisch ist, das in einem der nächsten Briefe erwähnt wird, lässt sich jetzt nicht entscheiden. Nach der Ueberschrift »Diabelli et Comp.« kann der Brief frühestens im Jahre 1824 geschrieben sein.«

———

Adresse: An Seine Wohlgeb.
H. v. Diabelli et C. Kunst- u. Musik-Händler
in Wien

Abzugeben
am Graben
Nr. 1133.

Baden am 24ten Aug.
1824.

Lieber Diabelli!

Es war mir nicht möglich ihnen eher zu schreiben, sie wünschen eine grosse 4 händige Sonate, Es liegt

zwar nicht in meinem Wege d. g. zu schreiben, aber ich will ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen, u. werde sie schreiben. Vielleicht lässt es meine Zeit zu, ihnen selbe früher als Sie wünschen verschaffen zu können, was das Honorar angeht, so fürchte ich, es wird ihnen auffallen, allein in Betracht, dass ich andere Werke aufschieben muss, die mir mehr eintragen u. gelegener sind, werden sie es vielleicht nicht zu viel finden wenn ich das Honorar auf 80 # in Gold festsetze, sie wissen dass wie ein tapferer Ritter von seinem Degen ich von meiner Feder leben muss, dabei haben mir die Akademien einen grossen Verlust verursacht. — Sie können mir nun hierüber schreiben, denn wenn sie dies einwilligen, so muste ich es bald wissen, was den Ton anbelangt, so bin ich damit einverstanden.

Leben sie wohl.
Wie immer ihr
Freund und Diener
Beethoven.

Zuerst publicirt von Nottebohm in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 8), S. 59 nach dem Autograph im Besitze von Herrn C. A. Spina in Wien. Von der vierhändigen Sonate spricht schon Schindler (II., S. 95). Vergl. ausserdem Nottebohm »Zweite Beethoveniana« Leipzig 1887. »Ein Briefconcept.« Die von Diabelli gewünschte Tonart war (nach Nottebohm's Anmerkung) F-dur.

Lieber Diabelli!

Ich bitte sie nur noch ein paar Täge sich zu gedulden, wo ich wieder selbst zu ihnen komme, indem ich ihnen vorschlagen werde, ob sie nicht auch die zu der overture gehörigen Gesangstücke nehmen wollen, über die Variationen, welche sie wie auch die vierhändigen Sonaten ganz gewiss von mir erhalten, wie auch das Quintett für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben, für die overture allein wünsche ich ein Honorar von 50 # — Sie können dieses derweil in Ueberlegung nehmen — zweiflen sie nicht an meinem gegebenen Worte. —

ihr

Freund

Beethoven.

Zuerst publicirt von Nottebohm in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 8), S. 59. Das Original war damals im Besitze von Herrn C. A. Spina in Wien. Die Ouverture, die im Briefe erwähnt wird, dürfte die »zur Weihe des Hauses« sein. Die übrigen Compositionen, die als beabsichtigt erwähnt werden, sind wohl nicht vollendet worden. Bezüglich des Quintetts vergleiche die vorige Note. Der Umstand, dass hier von den vierhändigen Sonaten zu Diabelli gesprochen wird, als wie von Dingen, über die man schon verhandelt hat, lässt schliessen, dass dieser Brief später geschrieben ist als der (oben mitgetheilte) vom 24. August 1824, in welchem eine grosse vierhändige Sonate offenbar als eine neue Sache in die Correspondenz mit Diabelli eintritt.

Werther? ! Holz!

Dass Holz aber ein Neutrum ist, daran zweifelt kein Mensch, wie widersprechend ist also das Masculinum, u. welche Folgen lassen sich noch sonst für das personificirte Holz abstrahiren? — Was nun unsere Angelegenheit [betrifft] so bitte ich das quartett weder sehen noch hören zu lassen — Freitags ist der einzige Tag wo die alte Hexe, welche vor 200 Jahren sicher verbrannt worden wäre, erträglich kocht — da an diesem Tage der Teufel keine Gewalt über sie hat — daher kommen sie oder schreiben sie: — dies ist alles für heute —

ihr Freund
Beethoven.

Zuerst wurde das Briefchen in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 9, S. 68) gedruckt. Nottebohm, der es publicirte, gibt dazu die Notiz, dass sich auf dem Autograph des Briefes von der Hand des Adressaten die Bemerkung findet: »Diesen Brief erhielt ich aus Baden im August 1825, als ich die Abschrift des eben beendigten Quartetts in A-moll besorgte, wovon er mir die eigenhändige Partitur anvertraute.« — Der Besitzer des Originals wird leider von Nottebohm nicht ausdrücklich genannt.

Für Herr v. Holz
Schwarzspanierhaus.

Wie ein Schiffbrüchiger bin ich vorgestern Abend hier angekommen, ich suchte Sie gestern; aber

alles war stumm — wenn Sie, ehe Sie in Ihr Collegium gehen, zu mir kommen können, dies würde mir sehr erklecklich sein.

eiligst ihr Freund
Beethoven.

am 17ten Okt.

Schon Nohl, der das Blättchen in der »Neuen Zeitschrift für Musik« von 1870 (S. 375) mitgetheilt hat, gibt eine genügende Erläuterung, die hier beibehalten werden kann: »Im Besitz des Herrn Leibrock in Braunschweig. Stammt aus dem Jahre 1825, wo Beethoven in das Schwarzspanierhaus am Alser Glacis eingezogen war, ... Vgl. »Neue Briefe Beethovens« Nr. 292 ff. Er kam von Baden, wo er sich von schwerer Krankheit zu erholen gesucht hatte.«

Adresse: Fü(r) den
H. Rampel
Copisten
am Donaustrom

Bestes ramperl komm nur morgen früh geh aber[1]) zum Teufel mit deinem gnädigen Herrn Gott allein kann nur gnädig geheissen werden —

Die[2]) Magd habe ich schon aufgenommen, flösse ihr nur Ehrlichkeit u. Anhänglichkeit, an mich

[1]) Ueber der Zeile nachgetragen.
[2]) Hier beginnt die dritte Seite.

wie auch ordnung und pünktlichkeit in ihren kleinen Diensten ein.

dein ergebener Beethoven

Das Briefchen wurde zuerst in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« (I. Jahrg. S. 30 und 52) von mir veröffentlicht. Es ist Eigenthum von Herrn Vincenz Konicek in Wien. Die Adresse ist mit Tinte, der Brief selbst mit Bleistift geschrieben, u. z. auf ein Quartblatt groben und rauhen Papiers, zweimal gefaltet, mit eingebogener Ecke. Zum Verschluss diente eine rothe Oblate. Auf der ersten und zweiten Seite gewahrt man die grossen und wüsten Züge, die Beethoven in den letzten Jahren seines Lebens so häufig schrieb; auf der dritten Seite folgt kleinere, sorgsamere Schrift. Der Brief ist nämlich offenbar nicht in einem Zuge geschrieben, wie dies auch der Inhalt andeutet. Dieser wechselt, ebenso wie die Schriftzüge plötzlich mit der dritten Seite.

Das kleine Schreiben war an den Copisten Rampel gerichtet, dessen Namen wir mehrmals in Beethoven's Briefen von 1824 und 1825 begegnen [1]).

Damit ist einige Wahrscheinlichkeit dafür gewonnen, dass der mitgetheite Brief zu jener Zeit entstanden ist.

Die Erwähnung des »gnädigen Herrn« dürfte sich so erklären, dass Rampel in einem Schreiben an Beethoven diesen Titel angewendet habe; Rampel frug sich in dem Schreiben wohl an, ob er »morgen« kommen dürfe. Darauf nun antwortete Beethoven mit jenem Briefe. Die Adresse in ihrer lakonischen Fassung findet ihre Erklärung durch die Mittheilung Konicek's, dass Beethoven Rampel's Wohnung, die in der Nähe der Donaulände gelegen war, nicht genau zu bezeichnen wusste. Er übergab deshalb das Briefchen zur Weiterbeförderung an

[1]) Siehe Nohl: Briefe Beethoven's, Nr. 312 und 361.

Haslinger. Denn Rampel war Copist auch für Haslinger, in dessen Musikladen Konicek sowohl den Meister Beethoven als auch den Copisten Rampel kennen gelernt hatte. Konicek war um 1823 nach Wien gekommen und rechnet es zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens, dass er, der damals leidenschaftlich Musik trieb, Gelegenheit gefunden hat, bei Haslinger öfter mit Beethoven zu verkehren. Es geschah dies mit Zuhilfenahme eines Conversationsheftes. Konicek erinnert sich noch, dass Beethoven im Verkehre witzig und voll guter Einfälle war.

Den Brief Beethoven's erhielt Konicek unmittelbar von Rampel.

Sind sie heute aus dem Reiche der Liebe nach Hause gekommen, da ich an Sie und Breuning geschrieben habe, falls nicht, so könnten sie noch nach ihrer Kanzley mit dem Brief an Breun: zu ihm gehen — wenn Sie aber — quel. Resultat? ich kann nichts mehr sagen, der Copist ist da, ich hoffe sie also heut Nachmittag gegen 5 zu sehen, nehmen Sie doch einen Fiaker immer, wo Sie ihn bedingen können, wie schmerzt es mich, ihnen so beschwerlich fallen zu müssen, der Himmel wird helfen! Karl hat nur noch 5 Tage zu bleiben —

eiligst ihr Freund
Beethoven m p.

Zuerst wurde dieser Brief von L. Nohl in der »Neuen Zeitschrift für Musik« (1870, S. 375) veröffentlicht. Er setzt ihn mit ausreichenden Gründen in's Jahr 1826. Ich setze Nohl's Anmerkung wörtlich hieher: »Im Besitz des Herrn Dr. Schebek in Prag. Es ist wohl an Beethoven's Freund, den k. k. Hof-

secretär Zmeskall gerichtet, mit dem er manchmal über Liebesdinge zu scherzen liebte. Vgl. »Briefe Beethoven's« Nr. 100 ff. Da auch vom Neffen Carl und seinem Vormund Hofrath Breuning Rede ist, wird das Billet wohl in die letzte Lebenszeit des Meisters fallen und hat möglicherweise Beziehung auf den Selbstmordversuch des jungen Mannes im Sommer 1826 und die nachfolgenden Ereignisse. Vgl. Neue Briefe Beethoven's Nr. 360 ff.«

Adresse: An Seine Wohlgebohren
Hr. Philip von Haslinger in Wien.
Abzugeben im paternostergässel
am Graben in der paternostergässlerischen
Steinerschen Kunsthandlung allda.

Baden
am Tage nach dem 6. Octob. 1824

Bester!

Unser Benjamin ist heute früh schon hier eingetroffen, weswegen ich 17 und eine halbe Kanone habe abfeuern lassen — Frühere Begebenheiten ohne seine Schuld et sine mea culpa haben mich ängstlich gemacht, dem Himmel sei Dank es geht trotz meinen agitato's zuweilen alles gut und erwünscht. Es ist kein Wunder bei diesen armseligen Anstalten, dass mann wegen eines sich entwickelnden jungen Menschen in Angst ist, dabei dieses vergiftende Athmen der Drachen! — Hr. Max Stumpf anbelangend höre ich, dass er mich als seinen verlohrnen Sohn erklärt — Verlohren?! Diess Bildniss etc. — Als

Gross Siegelbewahrer erhaltet ihr nächstens das Diplom — Was aber die paternostergässlerei angeht, so halten wir dafür, dass dies ganz in Geheimen bleibe, denn es wäre doch endlich zu befürchten, dass es dazu kommen würde, zu rufen und sich anzusehen sich zu sagen: dort geht ein paternostergässler — Was nun meinen gnädigsten Herrn betrift, so kann er doch nicht anders als dem Beispiele Christi folgen d. h. zu leiden ed il maestro nicht weniger — so ziemlich zollfreie Gedanken — auf Freud Leid auf Leid Freud — ich hoffe um eures besten willen dass heute das eine oder andere bei euch statt findet — lebt wohl Bester — hieher mittelst vorläufiger Ankündigung nebst piringerischem Direktorium solltet ihr doch noch einmal kommen —

Der eurige
Beethoven

Der Brief wurde zuerst mitgetheilt in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 9, Sp. 68) von G. Nottebohm. Dieser gab eine zutreffende Commentirung des Schreibens, indem er den »Benjamin« als Beethoven's Neffen deutet. Ausserdem gibt Nottebohm noch folgende Notizen: »Wegen Max Stumpff vergleiche Chrysander's Jahrbücher I., 457. Unter dem »piringerischem Directorium« ist Ferdinand Piringer gemeint, welcher den Titel: »k. k. Hofkammer-Registraturs-Directions-Adjunkt« hatte. Vergl. den Wiener allg. musik. Anzeiger v. J. 1829, S. 188.« Leider hat Nottebohm versäumt, den Besitzer des Autographs namhaft zn machen.

Adresse: Für Seine Wohlgeboren Herrn von
Zmeskall

Mein sehr werther Freund!

Tausend Dank für Ihre Theilnahme, ich verzage nicht, nur ist alle Aufhebung meiner Thätigkeit das Schmerzhafteste. Kein Uebel, welches nicht auch sein Gutes hat. Der Himmel verleihe nur Ihnen auch Erleichterung Ihres schmerzhaften Daseins. Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen, und wir begegnen und sehen uns wieder freundlich in der Nähe.

Herzlich Ihr alter theilnehmender Freund
Beethoven.

Zuerst gedruckt in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1870 (Nr. 9, S. 68) und dort mitgetheilt von G. Nottebohm, welcher berichtet, dass von fremder Hand als Datum »18. Februar 1827« auf den Brief geschrieben ist. Wie man aus Schindler's Beethovenbiographie (I., 288) weiss, litt Zmeskall an der Gicht und war Jahre lang an's Krankenbett gefesselt. Damit erklärt sich das »schmerzhafte Dasein«. Der Besitzer des Originalbriefes wird von Nottebohm nicht genannt.

Aus den Jahren 1816 und 1817.

Vor ungefähr sieben Jahren war es, als ich zur Sommerszeit meine Schritte nach Oberdöbling, dem bekannten Orte in Wien's nächster Umgebung lenkte. Es galt den alten Carl Friedrich Hirsch zu besuchen, von dem die Sage ging, er sei Beethoven's Schüler in der Composition gewesen. Man weiss, wie ungern der Meister überhaupt Unterricht ertheilte, zumal in theoretischen Dingen, und wird also das Misstrauen verstehen, das ich den Angaben von jener Schülerschaft entgegenbrachte. Jedenfalls aber erschien mir die Frage der Untersuchung werth, und wirklich stellte sich heraus, dass die Sage einen Hintergrund von Wahrheit hatte.

Ich stellte mich also beim alten Hirsch vor, war freundlich aufgenommen und begann mit diesen und jenen einleitenden Anfragen, die auf die Zeiten Beethoven's Bezug nahmen. Hirsch erschien trotz seines hohen Alters (er ist 1801 geboren) noch frisch an Körper und Geist. Er trug seine hohe Gestalt noch ziemlich aufrecht und blickte mit ungeschwächtem Auge und heiterem Sinne in die Welt. Aus seinem Wesen, sowie aus dem freundlichen Bilde, das Andere mir von dem ehrenwerthen Manne

entworfen hatten, konnte ich wohl entnehmen, dass ich es hier nicht mit Jemandem zu thun hätte, der eine Verbindung mit dem grossen Tonmeister erfunden hat, um sich selbst zu einem Namen zu verhelfen, sondern mit Jemandem, der aus seinen thatsächlichen Beziehungen zu dem berühmten älteren Zeitgenossen eigentlich nichts Rechtes zu machen wusste, so sehr er sie auch zu schätzen verstand. Konnte ich mich also vor absichtlicher Entstellung der Wahrheit einigermassen gesichert halten, so blieb meine Aufmerksamkeit hauptsächlich darauf gerichtet, die Gedächtnissfehler in den Angaben des alten Herrn als solche zu erkennen. Die Mittheilungen desselben, die in mancher Beziehung, so z. B. in den Zeitangaben, zu allgemein und etwas unsicher waren, mussten ferner mit bekannten Thatsachen aus Beethoven's Leben in Einklang gebracht und einer bestimmten Periode zugewiesen werden.

Zunächst war es mir wichtig zu erfahren, auf welche Weise Hirsch überhaupt mit Beethoven in Berührung gekommen ist. Er sei ein Enkel von J. G. Albrechtsberger, so erzählte der gefällige alte Herr, indem er auf ein lebensgrosses Brustbild des berühmten Theoretikers wies, das uns gegenüber an der Wand hing. Die jüngste von Albrechtsberger's Töchtern, Anna, war Hirschens Mutter. Den Vater, Franz Thomas Hirsch, bezeichnete er als vielseitig gebildeten Mann. Er sei absolvirter Jurist, Theolog, guter Zeichner und in den graphischen

Künsten bewandert gewesen. Vater Hirsch war überdiess Kartograph und Professor der Kalligraphie an der Wiener Universität. Einige achtbare Proben seiner zeichnenden Thätigkeit wurden mir vorgezeigt. Ausserdem war er von forstwirthschaftlicher Bildung und Beamter an der Centralhofbuchhaltung.

Im Jahre 1817 nun wohnte die Familie Hirsch in der Renngasse, und der Vater ging oft des Abends zum Speisen in das nahegelegene Gasthaus »zum römischen Kaiser«, welches noch heute, wenig verändert, unter gleichem Titel besteht (Renngasse Nr. 1). Dort wurde Hirsch von den Kellnern als interessante Persönlichkeit ein Mann gezeigt, der meist allein an einem Tische des »Extrazimmers« sass und durch mancherlei Unarten während des Essens auffiel; es war Beethoven.

Er soll damals, so berichtete Hirsch, in dem Hause »zum römischen Kaiser« im zweiten oder dritten Stockwerke gewohnt haben. Durch die Fenster seiner Wohnung blickte man in die Renngasse. Mit dieser Wohnung bringt Hirsch seine Beziehungen zu Beethoven in Zusammenhang. Ueber den Beginn derselben lauteten die Angaben bestimmt dahin, dass der junge Friedrich den grossen Tonkünstler im Gebäude des genannten Hôtels zur Winterszeit kennen gelernt hat.

Seinen Verkehr mit dem Meister versetzt er ungefähr in die Zeit vom November 1816 bis zum April 1817.

Als Schwiegersohn Albrechtsberger's, des ehemaligen Lehrers von Beethoven, wagte es Vater Hirsch, sich dem berühmten einsamen Gaste zu nähern und dieser, angeregt durch Hirsch's abwechslungsreiche und anziehende Gespräche, welche, wie es Beethoven liebte, alle möglichen Wissensgebiete berührten, fand Gefallen an seinem neuen Tischgenossen.

Der junge Friedrich hatte schon in seiner Kindheit ausgesprochenes Talent für Musik gezeigt. Ein günstiger Augenblick wurde vom Vater benützt um Beethoven von dem Talente des Söhnchens zu erzählen; Beethoven fängt an sich für dieses zu interessiren und fordert Hirsch auf, seinen »Jungen« ihm vorzustellen, er wolle ihm musikalische Anleitungen und zwar im Generalbasse ertheilen. Begreiflicherweise wurde nicht lange gezaudert und bald durfte der junge Hirsch den Lehren des grossen Meisters lauschen. Der Unterricht, zwei bis dreimal wöchentlich gegeben, umfasste ungefähr das, was wir heute Harmonielehre nennen. Noch viele Jahre nachher erinnerte sich der »Schüler Beethoven's« an viele Einzelheiten, die der Mittheilung werth sind. So erinnerte er sich, dass Beethoven bei der Besprechung der verminderten Septimenaccorde (der »Dissonanz«) längere Zeit verweilt habe. Er hatte ihm u. A. auch einmal ungefähr Folgendes gesagt: »Lieber Junge, die überraschenden Wirkungen, welche viele nur dem Naturgenie der Componisten

zuschreiben, erzielt man oft ganz leicht durch richtige Anwendung und Auflösung dieser Accorde;« hierauf habe er dem »Jungen« die vielen Auflösungsarten eines und desselben verminderten Septaccordes, je nach der Tonart, auf welchen man ihn bezieht, demonstrirt. Manches sei Schablone in der Musik, was dem Unkundigen als Genie erscheine. Es muss bemerkt werden, dass hier eben das Genie selbst spricht und zwar beim Unterricht, das Genie, dem wieder manches als Schablone erscheinen mag, was ihm doch eigentlich der Genius eingegeben hat; übrigens bezieht sich das Wort »Schablone« wohl überhaupt auf das Formen in der Musik und sollte wohl dem Anfänger den Werth sauberer Form andeuten.

Des Zeitpunktes, wann der Unterricht begonnen, erinnerte sich Hirsch nicht mehr ganz genau; wie oben erwähnt wurde, gibt er aber winterliche Jahreszeit dafür bestimmt an. Meine Datirung richtet sich hauptsächlich nach Folgendem.

Hirsch gibt an: »Mein Unterricht bei Beethoven wurde ungefähr Anfangs April 1817 durch das Ableben eines theuren Freundes des Meisters abgebrochen, zumal dieser Todesfall Beethoven in einen desperaten Zustand derart versetzte, dass von einem Weiterlehren keine Rede mehr sein konnte und er auch zu jener Zeit meistens düstere Liedercompositionen, z. B. »Rasch tritt der Tod den Menschen an« etc. in der Arbeit hatte. Hierauf begab er sich

bald auf's Land zur Erheiterung seines Gemüthes.« Unser Gewährsmann erzählte auch, dass Beethoven zur Zeit jenes Unterrichtes schon an der IX. Symphonie componirt hat.

Wir fügen hinzu: Die Composition »Rasch tritt der Tod den Menschen an« (Gesang der barmherzigen Brüder aus Schiller's Wilhelm Tell — 4. Aufzug, letzte Scene) für 2 Tenöre und einen Bass, wurde am 3. Mai 1817 in Alois Fuchs' Stammbuch geschrieben mit der Bemerkung zum Schluss: »Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz«. Wenzel Krumpholz starb am 2. Mai 1817. Die Aussage von Hirsch stimmt demnach bis auf die Verwechslung von Mai und April mit den nachgewiesenen Thatsachen aus jener Zeit überein. Was die Erwähnung der IX. Symphonie anbelangt, so weiss man durch Nottebohm [1]), dass sie in der Zeit von 1816 auf 1817 begonnen wurde. In jene Zeit ist also wohl auch der Unterricht, der mehrere Monate dauerte, zu setzen. Die Lehrstunden, welche Beethoven ohne Aussicht auf Honorar nur aus Pietät für Albrechtsberger [2]) ertheilte, wurden

[1]) Zweite Beethoveniana S. 159, 328 f., 353.

[2]) Es ist der Erwähnung werth, dass Hirsch mehrmals davon sprach und mir auch davon schrieb, wie Beethoven den alten Albrechtsberger († 1809) einen »Musik-Pedanten« nannte. Dagegen hatte man auch die Meinung Albrechtsberger's über Beethoven in der Familie bewahrt, welche dahin ging, Beethoven sei ein »exaltirter musikalischer Freigeist«.

später nicht wieder aufgenommen, da Vater Hirsch für seinen Sohn die weniger geniale, aber mehr sichere Beamtenlaufbahn in der Stiftungsbuchhaltung bestimmt hatte. Der junge Hirsch trat dort am 14. Juli 1818 seinen Dienst an. Bald auch war die Familie Hirsch von der Renngasse weg auf den Salzgries (oder in die Riemerstrasse) gezogen; Beethoven hatte Heiligenstadt und Nussdorf, hierauf den Bezirk Landstrasse zu Wohnorten gewählt, und so ward die Verbindung mit demselben nicht mehr erneuert. C. Fr. Hirsch sah ihn seit seinem Unterrichte selten und nur flüchtig wieder.

Was die Aeusserlichkeiten des Unterrichtes anbelangt, so wurde mir mitgetheilt, dass der damals schon sehr schwerhörige Beethoven (Hirsch sagte: man musste damals schon sehr laut mit ihm sprechen) seinem Schüler genau auf die Hände gesehen habe und über etwa gethane Fehlgriffe in lebhaften Zorn gerathen sei, wobei er sehr roth im Gesichte wurde und ihm die Adern (Venen) an Schläfe und Stirn mächtig anschwollen; auch kneipte er in Unwillen oder Ungeduld den Kunstnovizen ganz tüchtig, ja er biss ihn einmal sogar in die Schulter. Er sei also sehr streng während der Lection gewesen, und die beschriebene Leidenschaftlichkeit sei besonders bei »falschen Quinten und Octaven« hervorgebrochen; dabei soll Beethoven wiederholt in grösstem Grimme herausgepresst haben: »Was thun sie denn?!« Nach

dem Unterrichte sei er dagegen wieder sehr »charmant« gewesen.

Ausser diesen, den Unterricht Beethoven's betreffenden Angaben verdanken wir Hirschen's Freundlichkeit noch interessante Detail's über Beethoven's Häuslichkeit (wie Hirsch meinte »im römischen Kaiser«) und über sein Aeusseres.

Hirsch bestätigt die Angaben über den kräftigen Körperbau des musikalischen Titanen; ebenso die gesunde Röthe auf dem Gesichte desselben; Hirsch machte mich aufmerksam, dass die Augenbrauen sehr dicht gewesen seien und die Stirne niedrig. (Wir werden in der Folge erfahren, wie dieser, einigermassen überraschende Ausspruch von der niedrigen Stirn zu verstehen ist.) Die Nase sei gross und breit gewesen, besonders die Nasenlöcher (tüchtig »bearbeitet«). Das sehr dichte buschige dunkle Haar war schon grau »melirt« und stand aufwärts aus dem Gesichte. Die Hände seien »grob und dick« gewesen, die Finger kurz, die »Adern« (Venen) am Handrücken dick, die Nägel kurz geschnitten. Auch über andere Aeusserlichkeiten schrieb mir Hirsch: »Im Hause war Beethoven beim Arbeiten in einem geblümten Zeugschlafrock, ausser Hause in einem dunkelgrünen oder braunen Rock und grauen oder schwarzen Hosen zu treffen.« Als Bedeckung diente dem verehrten Haupte eine Art niedrigen Cylinderhutes oder in der wärmeren Jahres-

zeit ein brauner oder schmutziggelber Strohhut. »Im Zimmer die grösste Unordnung, Noten, Schriften, Bücher, theils auf dem Schreibtische, theils auf dem Boden liegend.« Als Claviere, die er bei Beethoven benützte, nannte Hirsch: »Anfangs ein 5-octaviges Kirschbaumernes altes zweisaitiges, dann später ein 6-octaviges von Mahagoniholz, in verstimmtestem Zustande«. Hin und wieder beim Notenlesen benützte der Meister Brillen, nicht aber trug er sie beständig.

Im Laufe meiner kurzen Bekanntschaft mit Hirsch kamen auch noch andere Dinge zur Sprache, die Beethoven angingen. So wurden mir die Häuser in Heiligenstadt bezeichnet, von denen Hirsch seit lange wusste, dass sie ehemals von Beethoven bewohnt worden sind. Es war das Schlögel'sche Haus am Pfarrplatze und die frühere Nr. 37, jetzige Nr. 8 in der Grinzingerstrasse [1]). Vieles erzählte mir Hirsch auch von seinen eigenen Schicksalen [2]), von der nicht

[1]) Man weiss nicht genau, wann Beethoven und in welchem Hause er jedesmal in Heiligenstadt gewohnt hat. 1802 ist durch das sogenannte Heiligenstädter Testament verbürgt. Es scheint, dass Beethoven damals im Schlögel'schen Hause gewohnt hat. Wahrscheinlich 1808, hat er mit Grillparzer's gemeinschaftlich in dem erwähnten Hause der Grinzingerstrasse gewohnt. (Vergl. hiezu meinen Artikel in Kastners »Wiener musikalischer Zeitung« 1887, Nr. 27 und 28. Die Grillparzerforschung, die übrigens noch so gut wie gar nicht begonnen hat, könnte hier Licht schaffen.)

[2]) Einige Wiener Tagesblätter haben sich zu verschiedenen Zeiten mit Hirschens Lebensgang befasst. Vergl. hier-

unbedeutenden Rolle, die er als Decorateur und Arrangeur bei den grossen Musikfesten des alten Strauss gespielt hatte. Von seiner eigenen Musik spielte er mir Einiges vor, Anderes zeigte er mir in Noten. Einmal kam er auch auf Mozart zu sprechen, wobei er besonders hervorhob, dass seine Mutter dem Leichenbegängnisse Mozarts beigewohnt habe. Sie hat noch lange genau gewusst, wo (innerhalb des St. Marxer Friedhofes) die Grabstätte des grossen Tonkünstlers gelegen ist. Man weiss, wie lange es gedauert hat, bis Mozart auch nur eine Art Grabmonument erhalten hat. Den bestimmten Erinnerungen von Hirschens Mutter zu Folge steht es auf dem richtigen Fleck. Einschlägige Mittheilungen zeigte mir Hirsch in der »Wiener Zeitung« von 1859 (6. December).

Diess wären die Erinnerungen von Hirsch, wie ich sie zum Theile in seiner Gegenwart zu Papier brachte, zum Theile aus brieflichen Mittheilungen ergänzte. Eine Einwendung, die ich Hirschen wegen der Wohnung Beethoven's im »römischen Kaiser« machen musste, wies er damit zurück, dass er eben mitgetheilt habe, was ihm im Gedächtniss geblieben sei, ohne sich darum zu kümmern, wie die Angaben etwa zu dem passen, was über Beethoven geschrieben worden ist.

über Kastner's Wiener musikalische Zeitung (Chronik 1886/87, S. 52 f. (Anmerkung).

Hirsch war in der Beethovenliteratur nicht sehr bewandert, was uns seine Angaben um so werthvoller macht. Beethoven's Musik, bis auf die letzten Werke, war ihm übrigens wohl bekannt.

Ich komme auf den Widerspruch zurück, den ich gegen die Angabe von Beethoven's Wohnung im »römischen Kaiser« erheben musste. Die Feststellung von Hirschens Eintritt in die Beamtenlaufbahn und die Erwähnung vom Tode eines Freundes von Beethoven (Wenzel Krumpholz) haben als Zeit des Unterrichtes mit grösster Wahrscheinlichkeit den Herbst 1816 und die ersten Monate von 1817 ergeben.

Nun bezeichnet aber ein Brief Beethoven's vom 16. December 1816 als damaliges Wohnhaus des Meisters die Nr. 1055 in der Seilerstätte. Wie sind diese Angaben zu vereinigen, die doch beide einen hohen Grad von Verlässlichkeit beanspruchen dürfen? Das Nachsuchen in den alten Anmeldebögen lässt uns hier gänzlich im Stich [1]. Wir müssen einen anderen Aus-

[1]) Meine Nachforschungen beim Wiener Magistrate, wo mir mit grosser Bereitwilligkeit sämmtliche vorhandene »Aufnahmsbögen« für das Haus »zum römischen Kaiser« ausgehoben wurden, und welche den Zweck hatten, Beethoven's damaligen Aufenthalt documentarisch nachzuweisen, waren fruchtlos, weil für die Zeit, in welcher Beethoven das Hôtel bewohnt haben soll, kein Aufnahmsbogen erhalten ist. Auch das Durchsuchen der Aufnahmsbögen, welche die anderen Wohnungen betreffen, die damals für Beethoven in Frage kommen konnten (die im gräflich Lamberti'schen Hause in Nr. 1055 und 1056 der Seilerstätte und auf der Landstrasse Nr. 268) gab ein negatives Resultat.

weg suchen, indem wir die auseinander gehenden Nachrichten in verschiedener Weise combiniren. Dabei ergeben sich mehrere Möglichkeiten: Beethoven kann die Wohnung in der Seilerstätte gemiethet und trotzdem beim »römischen Kaiser« gewohnt haben. Er war ja bekanntlich mit den Zuständen in der ersteren Wohnung unzufrieden und ist vielleicht für einige Monate (bis zur wärmeren Jahreszeit, die ihn regelmässig auf dem Lande sah) in ein Hôtel gezogen, wo er der lästigen Sorge um Kost und Bedienung enthoben war. Der Gasthof »zum römischen Kaiser« musste Beethoven durch Schuppanzigh's Quartette genauer bekannt geworden sein und wurde vielleicht deshalb von ihm bevorzugt[1]). Diese Möglichkeit wird dadurch gestützt, dass sich Hirsch dunkel daran erinnern wollte, Beethoven sei von Seiten des Hôtels bedient worden[2]).

Ein zweiter Ausweg wird uns dadurch eröffnet, dass wir die Erinnerungen des fast Achtzigjährigen nicht als absolut zuverlässige betrachten.

An die Elemente, aus denen sich seine Erzählung zusammensetzte, dürfen wir allerdings nicht tasten; die Richtigkeit ihrer Zusammenstellung aber

---

[1]) Seit ca. 1813 gab auch die »Reunion« dort ihre Concerte. Vergl. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien. S. 142, 203, 271.

[2]) Wer der junge Mann gewesen sei, den er öfter bei ihm gefunden hat, wusste er nicht anzugeben — vermuthlich war es Schindler.

kann in Zweifel gezogen werden. Als sicher betrachte ich, dass überhaupt ein Unterricht stattgefunden hat, dass er mit dem Hôtel »zum römischen Kaiser« in einem nahen Zusammenhange steht und dass endlich der junge Hirsch thatsächlich Beethoven's Wohnung kennen gelernt hat. Aus diesen Elementen bildete sich im Laufe der ungefähr 63 Jahre, die seither verstrichen waren, die Angabe, die oben mitgetheilt worden, dass nemlich Hirsch seinen Unterricht in Beethoven's Wohnung im Hôtel zum »römischen Kaiser« erhalten habe. Und dennoch lassen sich die sicheren Elemente noch in ganz anderer Weise combiniren und zwar auch so, dass das Ergebniss mit der verbürgten Wohnung in der Seilerstätte in Einklang zu bringen ist[1]). Ich gebe hier allsogleich diejenige Zusammenstellung der Umstände, die ich für die wahrscheinlichste halte, indem ich an mancherlei anderen Möglichkeiten vorüber gehe.

Man kann annehmen, dass der junge Friedrich dem Meister im »Extrazimmer« des Hôtels vorgestellt wurde. Um nicht viele Zeit zu verlieren, begab sich dann Beethoven mit dem »Jungen« hinauf in den Musiksaal oder eine benachbarte Räumlichkeit, wo ein Clavier und Musikalien vorhanden sein mochten, und begann allsogleich den Unterricht. Dort mag auch in der Folge manchmal der Schüler seine Unter-

[1]) Vergl. hiezu auch meinen Artikel »Die Beethoven-Literatur der letzten Jahre« in Kastner's »Wiener musikalischer Zeitung« von 1886 (December).

weisung empfangen haben. Ohne Zweifel aber hat ihn Beethoven auch zu sich in die Wohnung nach der Seilerstätte kommen lassen, wenn es ihm seine Zeiteintheilung so bequemer erscheinen liess. Dort hat nun der junge Hirsch die Häuslichkeit des Componisten kennen gelernt. Hinterher haben sich im Gedächtniss die verschiedenen Erinnerungen, die Hirsch (meines Wissens) niemals zu Papier gebracht hatte, in einer Weise vereinigt, die nicht mehr genau den Thatsachen entsprach. Wer kennt nicht die üblen Streiche, die das Gedächtniss im Laufe weniger Tage dem Gewissenhaftesten schon gespielt hat, und wie lang ist doch eine Zeit von 63 Jahren für ein menschliches Gehirn!

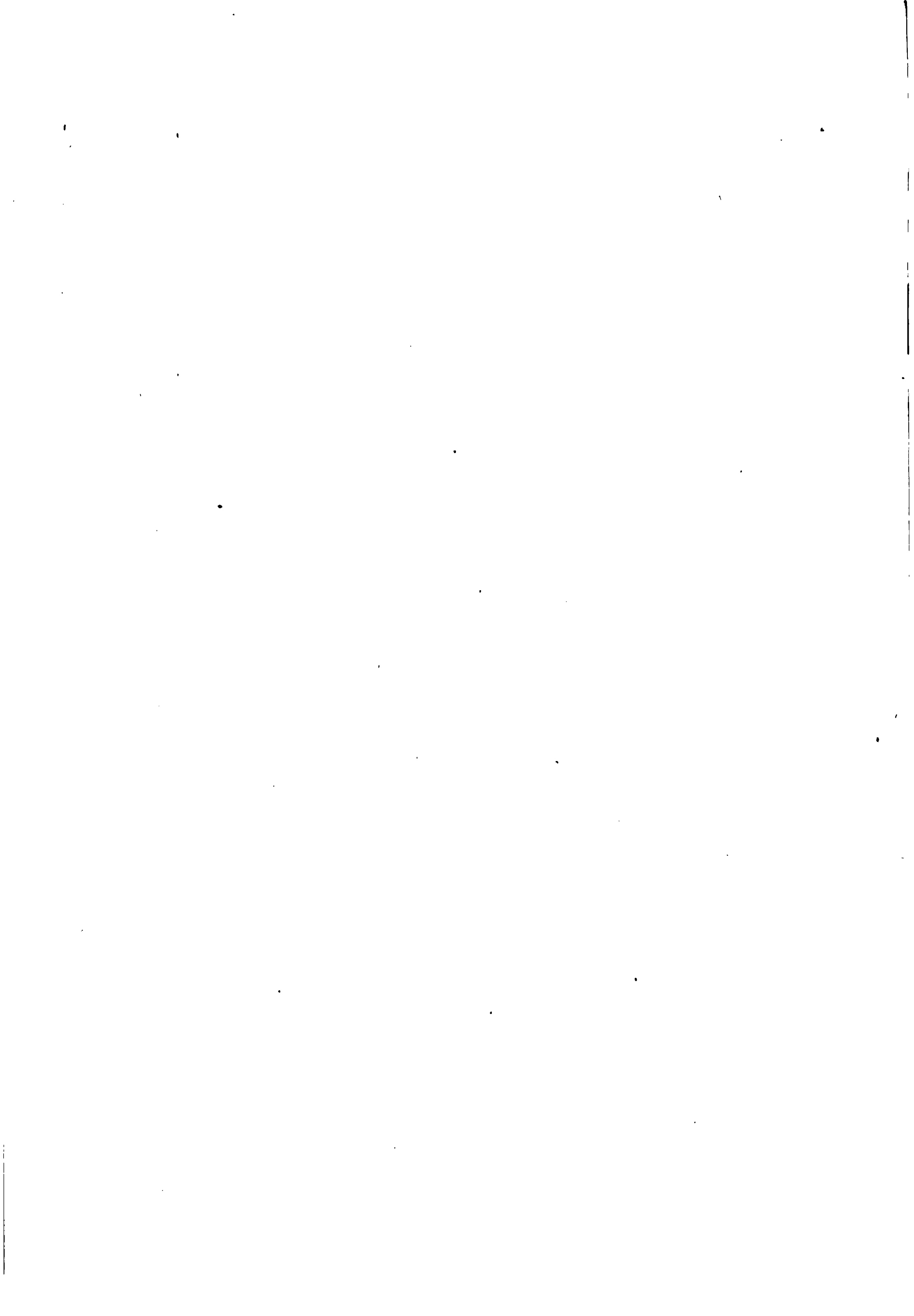
Vielleicht habe ich diese Angelegenheit zu weit ausgesponnen, die Manchem gleichgiltig erscheinen wird. Sie bietet aber einiges psychologische Interesse und konnte auch deshalb nicht übergangen werden, weil sie den Schauplatz eines freundlichen Beginnens des Menschen Beethoven betrifft, der sich hier von einer schönen Seite sehen lässt.

Nahmen ihn nicht grosse Pläne gänzlich gefangen, so war er den feineren Regungen des Gemüthes sehr wohl zugänglich. So nahm er denn in jener Periode seines Lebens, die ebenso reich an Briefen und Billeten als arm an grossartigem künstlerischen Schaffen war, völlig uneigennützig den Unterricht eines noch ganz ungeschulten Musikers auf sich, dessen Wissbegierde ihn um manche gute

Tagesstunde gebracht haben mag. Nicht allzu häufig hat man Gelegenheit, diese Seite von Beethoven's Wesen kennen zu lernen.

Hirsch wusste erst spät die Gunst zu schätzen, die ihm das Schicksal durch den kurzen Unterricht bei Beethoven gewährt hatte. Von einer ernsten Künstlerlaufbahn hat er sich durch Familienverhältnisse ablenken lassen. Nur halb im Spiel componirte er Tanzmusik im Stile der Lanner'schen und älteren Strauss'schen. Erst nachdem er im Jahre 1858 seine Pension genommen, lebte er ganz der Musik. Hirsch hat zwar recht sauber und mit wirklichem Talent componirt, ist aber trotz seiner Erfolge auf dem angedeuteten Gebiete niemals auf der Höhe der Situation gestanden und seit seiner Jugend ohne entscheidende Fortschritte geblieben. Was er in seinen letzten Tagen geschaffen hat, gehörte dem Style nach in eine vergangene Zeit. Als »Schüler Beethoven's«, wie er sich gerne nennen hörte, war er übrigens von jeher anerkannt, schon damals, als gelegentlich Aufführungen von Tänzen seiner Composition öffentlich angekündigt wurden. Im eigentlichen Sinne des Wortes ist er freilich niemals Schüler Beethoven's geworden. Grosse Originale bilden keine Schule. Dass er aber bei Beethoven Unterricht genossen hat, bleibt eine Thatsache, die es verdienen würde, in Beethoven's Lebensgeschichte eingetragen zu werden.

Beethoven in Mödling.



Capellmeister Ignaz Ritter von Seyfried hatte im Jahre 1832 ein Buch herausgegeben, das viele gewichtige Angriffe hat erleiden müssen. Sie waren zum grössten Theile begründet. Denn »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapunkt und in der Compositionslehre, aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben«, so heisst Seyfried's Buch, sind ein leichtfertig und kritiklos zusammengestelltes Werk. Zuerst Schindler, später Nottebohm haben nachgewiesen, dass die darin mitgetheilten Studien keineswegs solche von Beethoven sind, sondern dass sie nur eine, grösstentheils von Beethoven aus verschiedenen theoretischen Lehrbüchern (um das Jahr 1809) zusammengetragene, Sammlung vorstellen. Höchst wahrscheinlich waren sie zum Leitfaden für den Unterricht des Erzherzogs Rudolf bestimmt [1]). Nicht

---

[1]) Vergl. Schindler Beethovenbiographie II, 308 ff. Schindler war schon 1835 gegen die Echtheit dieser »Studien« aufgetreten. Siehe auch G. Nottebohm »Beethoveniana« Leipzig 1872, Nr. XXIX (S. 154 ff.) Ueber die wirklichen Studien Beethoven's bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri hat Nottebohm 1873 ein interessantes Buch veröffentlicht.

ganz so schlimm steht es um die bei Seyfried im Anhange mitgetheilten »Biographischen Notizen«. Diese gehen bestimmt auf Erlebtes und noch zu Beethoven's Lebzeiten Gehörtes zurück. Seyfried konnte es nicht wagen, fünf Jahre nach Beethoven's Tod auf biographischem Gebiete eine auffallende Unrichtigkeit drucken zu lassen. Wenngleich er also auch hier ohne viel Grübeln und ohne Kritik erzählt, so sind seine Mittheilungen doch zu beachten und können mit grosser Vorsicht und einigem Vorbehalt benützt werden. Seyfried war seit 1803 ungefähr mit Beethoven näher bekannt gewesen und hatte gute Gelegenheit, hervorstechende Momente aus dem Leben des Meisters sich einzuprägen.

Dies Alles muss ich vorausschicken um anzudeuten, in welchem Sinne ich das folgende Citat aufgefasst haben möchte, das ich deshalb zur Einleitung wähle, weil es uns recht eigentlich zugleich mit dem Meister nach dem Orte führt, wo wir Beethoven aufsuchen wollen — nach Mödling.

Die Einzelheiten lassen sich nicht controliren, das Ganze aber geht doch wohl auf Thatsachen zurück.

Seyfried schreibt also:

»Beethoven brachte die Sommermonathe alljährlich auf dem Lande zu, wo er unter dem azurblauen Himmelszelte am liebsten und erfolgreichsten componirte. Einmahl miethete er sich in dem romantischen Mödling ein, um die unterösterreichische

Schweiz, den pittoresken Briel, recht nach Herzenslust geniessen zu können. Es wurde also ein vierspänniger Lastwagen mit wenig Mobilien zwar, dagegen aber mit einer ungeheuren Wucht von Musikalien befrachtet; die thurmhohe Maschine setzte sich langsam in Bewegung, und der Besitzer dieser Schätze marschirte seelenvergnügt, per pedes Apostolorum voraus. Kaum ausserhalb der Linien, zwischen blühenden, vom sanften Zephyr wellenförmig bewegt sich schaukelnden Kornfeldern, unter dem Jubelsang schwirrender Lerchen, die trillernd mit Wonnegruss des lieblichen Lenzes ersehnte Ankunft feyerten, erwachte schon der Geist; Ideen durchkreuzten sich, wurden ausgesponnen, geordnet, mit der Bleyfeder notirt — und rein vergessen war nunmehr auch der Wanderung Zweck und Ziel. Die Götter wissen, wo sich unser Meister in der ganzen langen Zwischenzeit herumgetrieben haben mag; genug, er langte erst mit einbrechender Dämmerung schweisstriefend, staubbedeckt, hungrig, durstig und todmüde in seinem erwählten Tusculum an. Aber, hilf Himmel! welch' gräuliches Spektakel wartete dort seiner! Der Fuhrmann hatte eine Schneckenfahrt sonder Gefährde vollendet; den Patron aber, dem er sich verdungen, und welcher ihn auch bereits bezahlt, zwei Stunden vergebens erwartet. Unbekannt mit dessen Nahmen konnte auch keine Nachfrage Statt finden. Der Rossebändiger wollte wenigstens zu Hause schlafen — er machte aber kurzen Process, lud den

gesammten Transport frey auf dem Marktplatze ab und retournirte ungesäumt. Beethoven ärgerte sich vorerst tüchtig, dann brach er in ein schallendes Gelächter aus, dingte nach kurzer Ueberlegung ein halbes Dutzend gaffender Strassenjungen und hatte vollauf zu thun, um bis zum die Mitternachtsstunde verkündenden Nachtwächterrufe glücklicherweise bey Luna's Silberschein die Kinder seiner Phantasie mindestens pêle-mêle noch unter Dach und Fach zu bringen.«

In Tagebuchnotizen Beethoven's, die schon Anton Schindler verwerthet hat, liest man: »Am 19. Mai 1818 hier in Mödling eingetroffen«. Auch im darauffolgenden Jahre war es der Wonnemonat, der den Meister nach Mödling geführt hat. Am 12. Mai 1819 wird wieder notirt: »in Mödling eingetroffen«. Wahrscheinlich gegen Ende des Aprils oder in den ersten Maitagen war es dann, als Beethoven auch im Jahre 1820 in dem reizenden Markte zum Sommeraufenthalte eintraf. Diese drei genannten Jahre von 1818 bis 1820 sind es, zwischen denen wir zu wählen hätten, wenn wir die Frage entscheiden wollten, wann jene Begebenheit vorgefallen ist, die Seyfried erzählt. Beethoven hat den Ort zwar schon seit vielen Jahren gekannt, hat aber weder vor noch nach den angeführten Jahren einen Sommer in Mödling verlebt.[1])

---

[1]) Die besten Anhaltspunkte für den Nachweis der Sommeraufenthalte Beethoven's geben begreiflicher Weise die

Uebrigens wollen wir jene Frage gar nicht entscheiden. Durch Seyfried's Vermittelung sind wir mit dem zerstreuten Meister nach Mödling gelangt und haben uns nun umzusehen, wohin wohl der Componist seine Habseligkeiten vom Marktplatze aus hat schaffen lassen. Ich kann mir vorstellen, dass Beethoven den Kutscher angewiesen hatte, er möge seine Ankunft auf dem Marktplatze erwarten, um dann, vom Meister geleitet, zu der nahe gelegenen Wohnung in der Hauptstrasse zu fahren. Wer die örtlichen Verhältnisse kennt, der weiss, dass eine gute Tradition die Sommerwohnung Beethoven's zu jener Zeit in ein Haus der Hauptstrasse, in das Duschek'sche sogenannte Hafnerhaus verlegt,[1]) welches

---

datirten Briefe. Vieles findet sich auch bei Schindler, bei Thayer. Zweifellos sicher ist nur, dass Beethoven nach 1820 nicht mehr in Mödling übersommert hat. Dass er vor 1818 nicht zum Landaufenthalte dort war, lässt sich nicht mit absoluter Bestimmtheit nachweisen, ist aber im höchsten Grade wahrscheinlich. Mit dem Orte Mödling war der Meister fast gewiss seit 1799 bekannt gewesen. Damals schreibt er an seinen Freund Amenda, dass er im Begriffe sei, einige Tage in »möthling« zu verbringen. (Vergl. L. Nohl: Beethoven, Liszt und Wagner, S. 91.) Aus dem Umstande, dass er den Namen unrichtig schreibt, kann die Wahrscheinlichkeit abgeleitet werden, dass Beethoven vorher sich dort noch nicht aufgehalten hat.

[1]) Das Haus führt jetzt die Nummer 79. Von dieser Wohnung handelte u. A. auch mein Feuilleton in der Wiener Zeitung vom 16. December 1886 und die Wiener illustr. Zeitung vom 27. März 1887. Maler Klöber, der jene Wohnung

dem Marktplatze ganz nahe liegt. Auch Schindler hat den Meister dort so oft gesehen, dass ein Irrthum bezüglich dieser Oertlichkeit ausgeschlossen erscheint. Nur die genauere Bestimmung der Zeit bleibt noch zu geben.

Vor einigen Jahren hat man an dem Hafnerhause eine Gedenktafel angebracht, die hierüber Folgendes aussagt: »Ludwig van Beethoven wohnte hier zur Sommerszeit der Jahre 1818, 1819, 1820.« Die ersten zwei Jahre sind richtig angegeben. Dass die Jahreszahl 1820 in diesem Zusammenhange nicht den Thatsachen entspricht, habe ich im verflossenen Jahre nachgewiesen.[1]) Im Jahre 1820 hat Beethoven nicht in der Hauptstrasse, sondern in der Achsenaugasse Nr. 116 (jetzt Babenberger Strasse Nr. 38) gewohnt. Dieses Haus gehörte damals Herrn Joh. Speer und ist gegenwärtig im Besitze von Frau Julie Helf.

Ich sehe hier von einer nochmaligen ausführlichen Begründung dieser Thatsache ab[2]) und will es nur versuchen an Einiges zu erinnern, was über Beethoven's Mödlinger Aufenthalte schon früher be-

---

im Jahre 1818 kennen gelernt hat, sagt: »Beethoven's Wohnung in Mödling war höchst einfach sowie überhaupt sein ganzes Wesen«. Vergl. Allgemeine musikalische Zeitung 1864, S. 325.

[1]) Vergl. das erwähnte Feuilleton der »Wiener Zeitung«.

[2]) Das Wesentliche aus meinem Artikel in der Wiener Zeitung wird in einer der folgenden Anmerkungen wiederholt.

kannt geworden ist, um daran die Erzählung von einigen gleichfalls im verflossenen Jahre gesammelten kleinen Traditionen zu knüpfen. Eine Monographie, »Beethoven in Mödling«, beabsichtigte ich nicht, da hiebei viel Unfreundliches wieder erneuert werden müsste, was sich in den zahlreichen Briefen des Meisters aus jenen Jahren vorfindet und das weder meinen Lesern noch mir zur Freude gereichen würde. Ich kann nur Einiges andeuten: »Alles in Verwirrung« schreibt Beethoven im Juni 1818 an Frau Streicher nach Wien. »Jedoch wird man nicht nöthig haben, mich in den Narrenthurm zu führen.« Das ist so ungefähr die Färbung, die Beethoven's Leben in jenen Jahren beherrscht. Aergerliche Sorgen gross und klein waren ihm reichlich zu Theil geworden. Von den Wirrnissen, in die ihn die Vormundschaft über seinen Neffen verwickelt hatte, gaben wir schon Andeutungen genug. Von Schulden, in die er gerathen war, weiss man durch Schindler.[1]) So wird es uns denn nicht wundern, den Künstler nicht immer in rosigster Laune zu finden. An grossen, unerhörten künstlerischen Arbeiten hängt sein Herz. Um aber rasch zu verdienen, muss er kleine Stücke für die Verleger liefern. Zugleich ein erschrecklicher Wechsel im Dienstpersonal, der seit

[1]) Beethovenbiographie I., S. 263. Vergl. hiezu auch A. W. Thayer »Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur« Berlin 1877, S. 29 (1823).

Schindler's Mittheilungen schon allbekannt geworden ist. Vieles über den Beethoven jener Jahre erfahren wir auch aus Zelter's Briefwechsel mit Goethe. Zelter suchte dem berühmten Kunstgenossen in Wien nahezukommen, als er im Jahre 1819 die österreichische Hauptstadt besuchte. Tagelang kann er nicht erfahren, wo sich der Meister aufhält. Nur sprechen hört er über ihn und zwar wenig Freundliches. »Er sei fast unzugänglich, weil er fast ohne Gehör sei.« — »Er soll unausstehlich maussade sein. Einige sagen, er ist ein Narr.« Endlich hat Zelter den Aufenthalt des Unzugänglichen in Mödling ermittelt. Dahin fährt er am 12. September und begegnet Beethoven auf der Landstrasse, als dieser eben nach Wien fahren wollte. »Wir . . . . stiegen aus, umarmten uns aufs Herzlichste.« Beide setzen ihren Weg fort und geben sich für Nachmittag ein Stelldichein in Wien in Steiner's Musikladen. Beide versäumen die Stunde und entschuldigen sich schriftlich. Die zwischen beiden gewechselten Mittheilungen habe ich schon unter die Briefe aufgenommen, die in diesem Bande mitgetheilt werden.

Begreiflicher Weise waren die ungünstigen äusseren Verhältnisse und manche Seelenkämpfe des Meisters nicht ohne Rückwirkung auf dessen künstlerische Arbeiten geblieben. Nur zwei seiner grossen Werke sind damals entstanden und stehen im engen Zusammenhange mit den Sommeraufenthalten in Mödling. 1818 hat er dort an der grossen Clavier-

sonate Op. 106 gearbeitet, 1819 und 1820 an der Missa solemnis. Gedanken zur Sonate Op. 106 finden sich schon in einem Skizzenbuche vom Jahre 1817, dann wieder in zwei kleinen Heften aus dem Jahre 1818[1]). Eine Aufschreibung Beethovens aus einem der kleinen Skizzenhefte, die er im letzterwähnten Jahre benützt hat, will ich hieher setzen, da sie einerseits in Nachbarschaft der Skizzen zur grossen B-dur-Sonate steht und andererseits sich auf die Gegenden bezieht, die dem Meister damals lieb und werth waren:

»Ein kleines Haus allda so klein, dass man allein nur ein wenig Raum hat — Nur einige Täge in dieser göttl. Briel — Sehnsucht oder Verlangen — Befreiung od. Erfüllung.«[2])

Ueber anderen Skizzen aus jener Zeit (über dem Ansatz zu einem Liede) lesen wir dann: »Auf

---

[1]) »Und auf mehreren an verschiedenen Orten befindlichen Bogen und Blättern.« Vergl. hierüber hauptsächlich G. Nottebohm: »Zweite Beethoveniana« Nr. XVI (Buchausgabe, S. 120 ff., 132. Nottebohm sagt (a. a. O.) »dass die Sonate Op. 106 frühestens im November 1817 begonnen wurde, dass die zwei ersten Sätze im Sommer 1818 und die zwei letzten spätestens im März 1819 fertig waren«. Vergl. hiezu auch die Briefe an Ries aus dem Jahre 1819 (biographische Notizen, S. 147—152).

[2]) Vergl. Nottebohm a. a. O. S. 132. Briel (Brühl) ist das bekannte Thal westlich von Mödling. Ursprünglich hatte wohl nur die nächste Umgebung der Burg Mödling diesen Namen.

dem Wege Abends zwischen den und auf den Bergen.«

Das gibt ein so recht unmittelbares Zeugniss dafür, dass Beethoven damals (wie auch sonst) viel im Freien componirt hat. Schon der Maler A. v. Klöber, der Beethoven im Jahre 1818 zu Mödling porträtirt hat, erzählte Uebereinstimmendes aus jener Zeit: »Bei meinen Spaziergängen in Mödling« schreibt Klöber »begegnete mir Beethoven mehrere Male und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf und niedersah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. D... hatte mir gesagt, dass wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde. Das einemal, als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn mir gegenüber eine Anhöhe aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den grosskrempigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt; oben angelangt, warf er sich unter einen Kiefernbaum lang hin und schaute lange in den Himmel hinein.«[1])

Was für Scenen es beim Componiren der grossen Messe damals gesetzt hat, weiss man aus Schindler's Beethovenbiographie. Ausführlicher kommt derselbe Gewährsmann auf die Sache in der »Cäcilia« (von

---

[1]) Vergl. »Allgemeine musikalische Zeitung« 1864, S. 525.

1828, VII., S. 90) zu sprechen. Unter Anderem wird dort auch ganz deutlich gesagt, dass dem unruhigen Miethsherrn Beethoven, wegen lärmenden Benehmens im Jahre 1819 die Wohnung im Hafnerhause gekündigt worden ist. Dies führt uns auf die Angelegenheit der Sommerwohnung von 1820 zurück.

Als der Meister im Frühling 1820 wieder nach dem schönen Mödling ziehen wollte, besichtigte er, wie sich das aus dem Zusammenhange der bekannten Thatsachen ergibt, auch die Gartenwohnung in dem oben erwähnten Hause in der Babenbergerstrasse, welches damals Herrn Johann Speer gehörte. Beethoven scheint sich eine kurze Bedenkzeit bezüglich der Miethe erbeten zu haben. Schlüssig geworden, schreibt er an Speer einen kurzen Brief, der uns noch erhalten ist. Ich setze ihn vollständig hieher, da er, wenn auch sonst ganz unbedeutend, doch hier von Wichtigkeit ist.

»Mein Herr!« — schreibt Beethoven — »Ich melde ihnen, dass ich Ende dieses Monathes oder spätestens ersten Maj in Mödling eintreffen werde, und ersuche, dass Sie gefälligst die Wohnung gänzlich ausputzen und ausreiben lassen, damit alles reinlich sey, und auch schon trocken; ich bitte Sie, nicht zu vergessen, den Balcon in guten Stand zu setzen, wofür ich ihnen die extra versprochenen 12 fl. W. W. nebst dem ausgemachten Hauszins bei meiner Ankunft sogleich einhändigen werde.

Ich wünsche ihnen alles gute und erfreuliche und bin ihr

ergebenster

Beethoven.

Wien, am 26. April 1820.« [1])

Halten wir diesen Brief mit der mündlichen Ueberlieferung in jenem Hause zusammen, die davon spricht, dass Beethoven einen Sommer dort zugebracht hat, so können wir wohl die Wohnungsfrage in diesem Punkte als erledigt ansehen. [2])

---

[1]) Hier nach Nohl's Briefsammlung.

[2]) Dass Beethoven im August 1819 in Gutenbrunn bei Baden gewohnt habe, ist möglich, aber keineswegs so sicher als es Nohl (Beethoven's Leben III., 855) hinstellt. — Die Mödlinger Wohnung in der Babenbergerstrasse ist in ihren Räumen nicht mehr ganz unverändert erhalten. Es scheint, dass Beethoven auch hier zwei Zimmer und eine Küche gemiethet hatte. Eine ehemals in der östlichen Wand befindliche Thür ist vermauert; sie führte, wie mir Frau J. Helf gütigst mittheilte, auf einen Balcon, der nunmehr weggerissen ist. Damit wäre auch der Balcon nachgewiesen, den Beethoven in seinem Briefe an Speer besonders hervorhebt. Spuren von jener Thür haben sich in der Form eines Wandschrankes erhalten, der noch jetzt in dem östlichen Zimmer an der kritischen Stelle zu sehen ist. Ich möchte annehmen, dass Beethoven auch das unmittelbar anstossende Zimmer benützt hat, obwohl sich eine bestimmte Erinnerung im Hause nur daran knüpft, dass Beethoven zuweilen von einem naheliegenden Gebäude aus in einem der beiden Zimmer am Claviere sitzend gesehen worden ist. Man erinnerte sich auch der grossen Hörrohre, die dem tauben Meister

Ich komme zu ferneren Traditionen über Beethoven in Mödling, deren Vorhandensein ich schon angedeutet habe. Gewiss war es hoch an der Zeit, dieselben durch die Schrift festzuhalten, da ja doch mündliche Ueberlieferungen von Jahr zu Jahr an Werth verlieren. Nur allzu leicht vermischen sie sich mit anderen Angaben auf verwandtem Gebiete, die schon durch den Druck verbreitet worden sind. Immerhin ist das, was

---

den Schall vom Claviere zu den Ohren leiteten. (Wohl sind die Mälzel'schen Schalldeckel gemeint, die u. A. auch Maler Klöber bei Beethoven in Mödling gesehen hat. Vergl. »Allgemeine musikalische Zeitung« 1864, S. 525 und Schindler II., 191, sowie oben S. 56 [Hauser]. Offenbar hatte Beethoven die ganze Gartenwohnung gemiethet, wie ja auch der oben mitgetheilte Brief andeutet. Das Gebäude, von welchem aus man in die Fenster der Beethoven-Wohnung blicken konnte, besteht nicht mehr. Ueberhaupt hat sich die Aussicht, die man von dieser Wohnung aus geniesst, seit den Tagen, als Beethoven durch die Fenster geblickt hat, wohl recht gründlich verändert; nur der Blick in die Ferne mag im Wesentlichen derselbe geblieben sein. Eine Tochter von Johann Speer, die in Wien lebt, hatte die Freundlichkeit, mir mitzutheilen, dass sie sich erstlich bestimmt daran erinnere, es sei in ihrem väterlichen Hause von einem Sommeraufenthalte Beethoven's daselbst die Rede gewesen. Ihre Mutter habe ihr auch »die Zimmer« gezeigt, die der Meister bewohnt hatte. Dann fügte sie noch hinzu, es seien jene Zimmer gewesen, aus denen man hinaus nach der Gegend blickte, wo ungefähr jetzt der Richardshof gelegen ist. Das sind nun die zwei Zimmer der oben erwähnten Gartenwohnung, über deren Benützung durch Beethoven im Jahre 1820 es nunmehr keinen Zweifel gibt. Die locale Tradition und ein davon unabhängiges

hier gegeben wird, den Quellen nach vertrauenswürdig. Im Hafnerhause, wo allerdings niemand mehr von Beethoven's Zeitgenossen am Leben ist, haben sich einige Angaben von des Meisters verwildertem Aussehen erhalten. Die wirren Locken werden erwähnt, zum Theil bedeckt von einem weissen Cylinderhut. Die ganz auffallende äussere Erscheinung soll auch wiederholt die Aufmerksamkeit der lieben Schul-

---

Document (der Brief an Joh. Speer) weisen deutlich auf jene zwei gegen Süden gelegenen Zimmer im Helf'schen Hause.

Aus urkundlichenAufschreibungen, deren Kenntniss ich der Freundlichkeit des Herrn Cassiers der Stadtgemeinde Mödling Martin Müller verdanke, geht hervor, dass Speer damals wirklich das Haus in der Babenbergerstrasse (Nr. 58) besessen hat. Speer erscheint 1820 als Käufer jenes Hauses im Grundbuche eingetragen. Früher hat er in Mödling kein Haus besessen. Sehr wahrscheinlich ist es, dass jenes Haus innerhalb des Jahres 1820 sehr früh in Speers Besitz übergegangen ist, da Beethoven doch vor dem 26. April das Haus schon als Eigenthum Speers kennen gelernt haben muss, wie aus der Datirung und dem Inhalte des Briefes hervorgeht. Dass Speer früher kein Haus besessen hat, wird damit fast gewiss, dass er noch am 11. December 1819 documentarisch als Werkführer in der damaligen Weissbleicherei in der Klostergasse (gegenwärtig in Salm-Reifferscheidt'schen Besitze) wohnhaft erwähnt wird. (Nach den Taufbüchern, in denen eine am 11. December geborne Tochter Speers eingetragen erscheint.) Ansichten von Beethoven's Wohnhäusern in Mödling (gezeichnet von J. J. Kirchner) brachte die Wiener illustrirte Zeitung vom 27. März 1887. Die Unterschrift unter der Ansicht des Helf'schen Hauses war unrichtig, insofern als von »Neu-Mödling« die Rede war.

jugend auf sich gezogen haben, wodurch dem Meister ein unerwünschtes Gefolge von kleinen Neugierigen sich zuweilen anschloss. Auch davon wird erzählt, dass der Meister einmal auf die leibliche Nahrung ganz vergessen habe über seinem musikalischen Schaffen, so wie denn auch von seinem allzu geräuschvollen Tactiren berichtet wird. So weit die Mittheilungen von Frau Duschek, deren seither verstorbener Mann den Meister noch gekannt hatte.

Eine andere Tradition knüpft sich an das Mödlinger Schulhaus. In jenen Jahren stand so ziemlich an derselben Stelle wie die jetzige Schule ein älteres Gebäude, das neben den Lehrzimmern auch die Wohnung des damaligen Oberlehrers Ferdinand Perl enthielt. Sein Neffe, Herr Karl Perl, der heute in der neuen Schule gleichfalls die Stellung eines Oberlehrers einnimmt, hat ihn oftmals über Beethoven sprechen gehört. Denn sein Onkel hatte den Meister noch persönlich gekannt. Jener, der ältere der hier genannten Perl, weilt nicht mehr unter den Lebenden; seine Erinnerungen aber an Beethoven wurden mir durch den Neffen in freundlichster Weise überliefert.

In dem erwähnten alten Schulgebäude befand sich im Erdgeschosse neben dem Schulzimmer eine Art Vorrathskammer, die offenbar vom Hausflur aus zugänglich war. Wenn es Nachmittags nach drei Uhr — so erzählte Herr Perl — in der Schule ruhig geworden, sei Beethoven nicht selten in jener Kammer,

emsig in ein Heft schreibend, gesehen worden. Frau Perl bemerkte ihn einst dort und war Anfangs besorgt wegen des sonderbaren Gastes, der sich eingefunden hatte, bis sie der Oberlehrer über die wunderliche Figur aufklärte. Gänzlich vertieft soll der Künstler in sein Schaffen gewesen sein, so dass er es nicht einmal bemerkte, wenn ihn Frau Perl, die wohl im Interesse des Haushaltes zuweilen durch jene Kammer gehen musste, einfach beiseite schob, um sich den Weg freizumachen. — Wohl war es die grosse B-dur-Sonate oder die grosse Messe, an der er dort componirt hat.

Beethoven's Äussere Erscheinung, seine Bildnisse.



Das Gebiet, das ich hiemit betrete, hat bisher nur wenig Beachtung gefunden. Den Bildnissen berühmter Griechen und Römer sind grosse Werke gewidmet worden. Visconti und Bernoulli haben diesem Gegenstande ihre Aufmerksamkeit geschenkt. Seit lange sammelt man Luther's Porträte, von denen in neuester Zeit eine Auswahl vervielfältigt worden ist. Den Bildnissen Raphaels ist eingehende Kritik zu Theil geworden. Des grossen Goethe Abbilder hat Hermann Rollett zusammengestellt und in einem reich illustrirten Buche behandelt. Viele Bildnisse Schiller's enthält C. v. Wurzbach's »Schillerbuch«. In neuester Zeit hat Hermann Welcker interessante Studien über den Gegenstand veröffentlicht. Man hat die Münzen und Medaillen, auf denen Napoleon I. dargestellt ist, in einem Buche behandelt. Viele Porträte Richard Wagner's haben in der grossen Biographie dieses Meisters von A. Jullien Aufnahme gefunden und was der Bemühungen auf dem Gebiete der Bildnisskunde mehr wären.

Nichts Aehnliches für Beethoven. Einzelne Notizen über einzelne Bilder, einige Polemik, kleine Versuche einer Zusammenstellung und Katalogisirung, Sammeln der Bildnisse in derselben Weise wie man eben auch beliebige andere Bildnisse sammelt, das ist so ziemlich Alles, was auf dem Gebiete der Beethovenporträte gearbeitet worden ist. Von einer selbständigen Iconographie des Meisters keine Spur. Ja sogar die Ansätze zu einer solchen sind bescheiden genug. Immerhin wollen wir ihnen Beachtung schenken, da nun einmal Besseres noch nicht zu haben ist. Die erwähnten Ansätze sind zunächst in den älteren Verzeichnissen zu suchen.

Im Jahre 1845 erschien in August Schmidt's »Allgemeiner Wiener Musikzeitung« (S. 358 f.) ein »Verzeichniss aller bisher erschienenen Abbildungen L. v. Beethoven's, zusammengestellt von Alois Fuchs, Mitglied der k. k. Hofcapelle«[1]. Fuchs war selbst Besitzer einer grösseren Sammlung von Beethovenbildnissen gewesen und hatte den grossen Componisten noch persönlich gekannt. Dadurch werden uns seine Mittheilungen werthvoll: »Und diejenigen,

[1]) Fuchs hat auch ein Verzeichniss der Bildnisse von Jos. Haydn und Mozart veröffentlicht. Die Kenntniss der Bildnisse dieser beiden Tondicher liegt wo möglich noch mehr im Argen als die der Beethovenbildnisse. Kurz erwähnt wird das Fuchs'sche Verzeichniss in L. A. Frankl's Sonntagsblättern von 1845 (Nr. 33). Siehe auch Thayer III, 296.

welche das Glück hatten, Beethoven noch persönlich zu kennen«, schreibt Fuchs, »werden mir beistimmen, wenn ich es leider aussprechen muss: wie Wenige der zahlreichen Abbildungen seine höchst charakteristische Gesichtsbildung in der äusseren Form dem Geiste nach vollkommen wiedergeben. Wie mich Leute von Fach versicherten, soll die Ursache hievon zum Theil in der etwas unstäten und immer bewegten Haltung dieses Mannes gelegen sein.« Fuchs hat gewiss zum Theile Recht mit diesem Urtheil, namentlich wenn er aus der grossen Schaar der Kunstblätter, die er verzeichnet, nur wenige als gelungen gelten lässt. Ich glaube aber nicht, dass er die Ursache dieses Uebelstandes so ganz allgemein in Beethoven's unstätes Wesen verlegen durfte. Im Verlaufe dieses Capitels werde ich Gelegenheit haben anzudeuten, wie unsere heutige Anschauung den Zusammenhang erklären muss. Auch in Bezug auf die Vollständigkeit in der Aufzählung können wir uns nicht mit dem begnügen, was Fuchs gegeben hat, obschon er viele Seltenheiten aufzählt. Ueberdies hat Fuchs noch keine strenge Scheidung der Originalbildnisse von den späteren Producten durchgeführt.

Sehr bescheiden ist dann auch die Ausbeute, die wir aus einem Abschnitte des thematischen Verzeichnisses der Werke Beethoven's von 1851 gewinnen (S. 154 f.). Erst in der zweiten Auflage von 1868 wird mehr geboten, ohne dass die Kunde der Beethovenbildnisse damit über eine trockene, unkritische

Aufzählung hinausgekommen wäre. Das Porträtverzeichniss, welches dem Artikel: »Beethoven« in C. v. Wurzbach's Lexikon (1856) beigegeben ist, strêbt grössere Reichhaltigkeit an. 1870 gab C. F. Pohl eine knappe Aufzählung der Beethovenbildnisse, die sich im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien befinden [1]).

Wir kommen rasch zur neuesten Zeit herauf, die einen einschlägigen Versuch von R. Springer in der »Neuen Berliner Musikzeitung« [2]) zu verzeichnen gibt. Die Springer'sche Arbeït erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit [3]), ebensowenig als ein kleiner Gelegenheitsartikel in der Wiener »Presse« vom 20. October 1884.

Ein Vortrag, den ich am 4. Februar 1886 über den Gegenstand im »Wissenschaftlichen Club« zu Wien gehalten habe, war seiner Natur nach nur für einen kleinen Kreis von Beethovenfreunden bestimmt und ist nicht im Druck erschienen. Einen knappen Auszug brachte das Monatsblatt des Clubs [4]).

Wer sich für Beethoven's Bildnisse interessirt, kann sich also, wie wir bemerken, aus der Literatur

---

1) Im Jahresberichte des Conservatoriums von 1870, S. 15.

2) Jahrgang 1880, Nr. 9, 10 und 11.

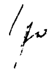
3) Vgl. hiezu Kastner's »Wiener musikalische Zeitung« (Beilage), Dec. 1886, S. 51.

4) Im VII. Jahrgang, Nr. 11.

nur geringe Auskunft holen[1]). Gern oder ungern muss er sich auf einen längeren Weg vorbereiten, der ihn zu kleinen und grossen Kunstsammlungen führen wird. Im Conservatoir de musique zu Paris wird er ebenso Einkehr halten müssen, wie im Pariser Kupferstichcabinet und in der Hofbibliothek und der kaiserlichen Privatbibliothek zu Wien, in der Albertina und in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde. In Berlin endlich erwartet ihn die königliche musikalische Bibliothek, welche gegenwärtig die schon erwähnte Fuchs'sche Sammlung von Beethovenbildnissen bewahrt. Bei Privaten findet er manches Originalgemälde, manche alte Büste, manchen seltenen Kupferstich[2]).

Dieses aber sind nicht die einzigen Quellen, die uns zur Verfügung stehen, wenn es sich darum handelt, uns die äussere Erscheinung des Künstlers

[1]) Auch der Abschnitt über »Beethoven's Bildnisse« in der bekannten Beethovenbiographie von Schindler ist lückenhaft und lässt Schindlern vielfach als parteiisch erscheinen. — Die Porträtkataloge von J. Heitzmann, W. E. Drugulin, Schroeder etc. geben begreiflicher Weise nur trockene Aufzählungen. Kurze Abschnitte über das Thema bringen u. A. auch die Beethovenbiographien von Victor Wilder (p. 182 ff.) und von Prof. Cav. Leop. Mastrigli (p. 36 ff.).



[2]) In neuester Zeit ist in Heiligenstadt bei Wien eine kleine Beethovensammlung eröffnet worden, in welcher gleichfalls einige Bildnisse des Meisters zusammengestellt sind. Herr Kunsthändler Aug. Artaria besitzt seit Jahren sehr interessantes einschlägiges Material.

wieder aufzubauen. Wir finden auch Unterstützung an dem, was Beethoven's Zeitgenossen über seine Gestalt, seine Züge, überliefert haben, was sie von seinem Gang, seinem Blick zu berichten wissen. Eine sichere Grundlage gewähren uns in mancher Beziehung überdies die irdischen Reste des grossen Todten.

Bezüglich der Bildnisse ist es kaum nöthig zu bemerken, dass ich von vornherein die Originalbildnisse von den späteren Erzeugnissen sehr streng sondern werde. Die letzteren können hier überhaupt nur insofern berührt werden, als sie in eine nähere Beziehung zu guten Bildnissen aus der Zeit Beethoven's selbst gebracht werden können.

Wir wollen nun die Originalporträte in zeitlicher Reihenfolge nacheinander betrachten, sie kritisch beleuchten, untereinander vergleichen und mit dem in Zusammenhang setzen, was sich sonst noch über Beethoven's Aeusseres auffinden lässt.

Als ältestes Bildniss muss eine Silhouette gelten, die uns das Profil des jungen, ungefähr neunzehnjährigen Beethoven wiedergibt. Die Silhouette selbst ist meines Wissens nicht erhalten, ihre Nachbildung aber erblicken wir in der kleinen Lithographie, welche den »Biographischen Notizen« von Wegeler und Ries vorangestellt ist[1]. Neben-

---

[1]) »Lith. von Gebr. Becker in Coblenz 1838« lautet die Bezeichnung des Blättchens.

stehend geben wir eine phototypische Wiederholung jener Umrisse. Sie zeigen uns einen rechtshin[1]) gewendeten Kopf, der auf einem gar kurzen Halse sitzt. Eine fliehende Stirn von mässiger Höhe,



»proportionirte« Nase und stark vortretende Kiefer sind bemerkbar. Ein Zöpfchen war um 1789 noch unerlässlich. Auch fehlt der Jabot nicht. Die Silhouette wurde nach dem Zeugniss von Beethoven's Jugendfreund Wegeler im Hause der Familie von Breuning in Bonn von einem sonst kaum bekannten Maler Neesen gefertigt, der auch die Schattenrisse

[1]) Die Ausdrücke rechts und links gebrauche ich im Sinne des Beschauers. Auch bei Bezeichnung der Wendung des Kopfes lasse ich diesen Gebrauch gelten. Nur wenn direct von der rechten und linken Seite der dargestellten Person die Rede ist, kehrt sich das Verhältniss um. Bekanntlich war bis heute in Anwendung von links und rechts noch keine Einigung zu erzielen auch nicht auf dem kunstgeschichtlichen Congresse von 1873.

sämmtlicher Mitglieder der Familie von Breuning hergestellt hatte [1]).

Beethoven war damals wohl schon kurfürstlicher Kammermusikus, nachdem er seit 1784 die Stelle eines zweiten Hoforganisten des Kurfürsten Maxmilian Franz bekleidet hatte. Wir sehen, soweit die Silhouette auch den Körper wiedergibt, den jungen Componisten im Staatskleide vor uns, wie es im »Fischer'schen Manuscripte«, einer vielfach brauchbaren Quelle für die Geschichte von Beethoven's Jugend [2]), ziemlich ausführlich beschrieben wird. Diese Quelle berichtet zwar, der Knabe Beet-

---

[1]) Vgl. Wegeler und Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 52. Die Unterschrift der kleinen Lithographie besagt, Beethoven sei hier »in seinem 16. Jahre« dargestellt. Dem entsprechend lautet auch der Text. Nun weiss man aber, dass Beethoven in seinem 16. Jahre bei Breuning's noch nicht verkehrt hat. A. W. Thayer (in seiner Beethovenbiographie I. S. 169 ff. und 225) versetzt Beethoven's Verkehr mit Breuning's in die letzten Jahre vor Beethoven's Uebersiedlung nach Wien (im November 1792), nämlich erst in die Zeit nach dem Herbste 1787. Die Silhouette lässt Thayer im Jahre 1789 entstanden sein. Aus dem Bildchen selbst möchte man eher auf ein früheres Alter schliessen. Thayer's Schlussfolgerungen können indess nicht angefochten werden.

[2]) Abgedruckt bei Thayer I. Bd., Anhang. Vgl. S. 339, 347, 349. Die Prachtuniform der Mitglieder der kurfürstlichen Capelle war »roth, reich mit Gold besetzt«. Thayer I., 214. Die Uniform mag bei verschiedenen Gelegenheiten eine verschiedene gewesen sein.

hoven und der angehende Jüngling hätte meist »schmutzig« ausgesehen. Wenn er aber als Hofmusikus aufzutreten hatte, dann sei er sauber und stattlich gekleidet gewesen. Ein seegrüner Frack, grüne kurze Beinkleider mit Schnallen, schwarze oder weisse seidene Strümpfe, Schuhe mit schwarzen Schleifen, weissseidene geblümte Weste mit Klapptaschen, eine Frisur mit Locken und Haarzopf werden erwähnt; desgleichen ein Degen mit silberner Koppel und »ein Klackhut unterm linken Arm«.

Was uns der kurze Hals, den wir auf der Silhouette sehen, schon vermuthen lässt: eine kurzgedrungene Gestalt, das wird uns vom Fischer'schen Berichte ganz bestimmt mitgetheilt. Es heisst dort von der »ehemaligen Statur des Herrn Ludwig van Beethoven«:

»Kurz gedrungen, breite Schultern, kurzer Hals, dicker Kopf, runde Nase, schwarzbraune (sic!) Gesichtsfarbe; er ging immer etwas vornüber gebückt. Man nannte ihn im Hause als Jungen »der Spangol.«

Spangol wird hier wohl nichts Anderes zu bedeuten haben als eine Anspielung auf die dunkle Gesichtsfarbe, wie sie bei Südländern überhaupt vorkommt.

Mit dieser Beschreibung stimmt das vollkommen überein, was der Philologe Dr. W. C. Müller offenbar nach Angabe von Bekannten des

jugendlichen Beethoven bald nach dessen Tode schreibt: »Als Knabe war er kräftig, fast plump organisirt von Körper.« Müller fügt hinzu: »Noch als Jüngling war er ohne feinere Weltsitten. So fanden wir ihn auch noch in seinem 50. Jahre.«

Wegeler sagt: »Auch unser Beethoven war, wie Ritter von Seyfried ihn richtig schildert, gedrungenen Körperbaues, mittlerer Statur, stark knochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft« [1]).

Ueber das Aeussere des jungen Componisten in seiner Bonner Zeit sind die Nachrichten, wie wir eingestehen müssen, ziemlich dürftig. Ungleich besser steht es in dieser Beziehung um die lange, bedeutungsvolle Zeit, die Beethoven in Wien verlebt hat.

1792 war er nach Oesterreich gekommen. Zunächst freilich nur als wenig bekannter Organist und einstweilen noch scheinbar als Schüler, um Vater Haydn's Unterweisung zu geniessen.

Es dauerte Jahre lang, bevor er in seiner zweiten Heimat zu hervorragender Bedeutung gelangte. Zunächst wird er als Pianist bekannt, dann fängt man an, den Tonmeister in ihm höher zu

---

[1]) Vgl. Wegeler und Ries: Biographische Notizen, S. 8. Seyfried: Beethoven's Studien im Generalbass etc. Anhang S. 13. Was Seyfried hinzufügt: »Krankheiten hat er nie gekannt, trotz der ihm eigenen ungewöhnlichen Lebensweise«, ist unrichtig. Wir wüssten eine ganze Reihe von körperlichen Leiden des Meisters anzuführen.

schätzen. Nicht so bald aber war sein Ruhm hinreichend, um ihn als passenden Gegenstand einer speculativen Bildnissfabrication erscheinen zu lassen. Kannte man doch das Festhalten und die Vervielfältigung der Lichtbilder noch nicht, die heutzutage die kleinsten musikalischen »Grössen« in den Musikalienläden dem Publicum so rasch als möglich bekannt machen. Beethoven also wurde, wie es scheint, in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes nicht porträtirt.

Kleine, nunmehr selten gewordene Stiche, im Jahre 1801 hergestellt, dürften die ältesten Bildnisse des Meisters sein, die in Wien entstanden sind.

Ueber Beethoven's Aeusseres in der Zeit von ungefähr 1792 bis zur Fertigstellung jener Stiche, müssen uns die literarischen Zeugnisse belehren. Wenn Beethoven bei seiner Reise nach Wien die weitere Ausbildung in seiner Kunst im Auge hatte, so scheint er dabei auch auf seine äusserliche Bildung geachtet zu haben. Denn wir lesen in einem Tagebuche von 1792 »....Andreas Lindner, Tanzmeister, wohnt im Stoss am Himmel Nr. 415«, dann wieder »....schwarze seidene Strümpfe«. Neben einigen Schlagworten wie: Clavierpult, Kaffée, Holz, Claviergeld, steht dann auch: »Perrückenmacher[1]), Ueberrock, Stiefel, Schuhe« geschrieben.

---

[1]) In Bonn und Anfangs in Wien dürfte Beethoven noch eine Perrücke getragen haben.

Freilich, die gedrückten Finanzen scheinen den guten Willen nicht immer mit durchschlagendem Erfolg gekrönt zu haben. »Alle Nothwendigkeiten, z. B. Kleidung, Leinwand, alles ist auf.... Ich muss mich völlig neu equippiren«[1]). Auch mochte es dem jungen Starrkopf schwer fallen, sich in die Wiener Art so bald zu schicken.

Diess scheint aus den Mittheilungen einer Frau von Bernhard hervorzugehen, die zu jener Zeit im musikliebenden Hause des Gesandtschaftssecretärs von Klüpfell viel mit dem jungen Beethoven verkehrt hatte. Frau von Bernhard erzählte späterhin Folgendes von Beethoven[2]):

»Wenn er zu uns kam, steckte er gewöhnlich erst den Kopf durch die Thüre und vergewisserte sich, ob nicht Jemand da sei, der ihm missbehage. Er war klein und unscheinbar, mit einem hässlichen rothen Gesicht voll Pockennarben. Sein Haar war ganz dunkel. Sein Anzug sehr gewöhnlich und durchaus nicht von der Gewähltheit, die in jenen Tagen und besonders in unseren Kreisen üblich war. Dabei sprach er sehr im Dialekt und in einer etwas gewöhnlichen Aus-

---

[1]) Thayer I., 25. 4.

[2]) Mittheilungen, die L. Nohl 1864 in Augsburg aus dem Munde der alten Frau von Bernhard selbst vernommen hat. Vgl. Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, S. 17 ff.

drucksweise[1]), wie überhaupt sein Wesen nichts von äusserer Bildung verrieth, vielmehr unmanierlich in seinem ganzen Gebahren und Benehmen war.«

Auch im Hause des Fürsten Lichnowski hatte Frau von Bernhard öfters Gelegenheit, den jungen Fremdling aus Bonn zu beobachten und ihn mit den älteren Musikern, mit Haydn und Salieri zu vergleichen; auch bezüglich des Aeusseren.

»Ich erinnere mich noch genau«, sagte Frau von Bernhard, »wie sowohl Haydn als Salieri in dem kleinen Musikzimmer an der einen Seite auf dem Sopha sassen, beide stets auf das Sorgfältigste nach der älteren Mode gekleidet, mit Haarbeutel, Schuhen und Seidenstrümpfen, während Beethoven auch hier in der freieren überrheinischen Mode, ja fast nachlässig gekleidet zu kommen pflegte.«

Nottebohm[2]) hat uns eine Bemerkung überliefert, die sich auf die Entstehungszeit von Op. 7 und Op. 15 also auf ca. 1796 bezieht. Die erwähnten Werke sind der Gräfin B. Keglevich gewidmet. Darüber nun schreibt ein Neffe der Gräfin an Nottebohm: »Die Sonate wurde von Beethoven für sie,

[1]) Es lässt sich nicht vermeiden, hie und da auch Beobachtungen mit einfliessen zu lassen, die nicht gerade Beethoven's äussere Gestalt berühren. Manche Citate würden durch rücksichtslose scheinbare Consequenz in ihrem eigentlichen Wesen verändert werden.

[2]) »Zweite Beethoveniana« S. 512.

als sie noch Mädchen und er ihr Lehrer war, componirt. Er hatte die Marotte — eine von den vielen — dass er, da er vis-à-vis von ihr wohnte, im Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und Lectionen gab.«

Auf die Zeit von ungefähr 1800 beziehen sich einige weitere, auf Beethoven's Aeusseres bezügliche Ueberlieferungen, von denen hier Notiz genommen werden muss. Wir verdanken sie Carl Czerny, der uns Allen durch seine »Schule der Geläufigkeit« und manches Andere ebenso bekannt als langweilig geworden ist.

Zunächst hat uns Czerny eine Aeusserung des Pianisten Abbé Gelinek übermittelt, der sich über Beethoven folgendermassen aussprach:

»Er ist ein kleiner, hässlicher, schwarz und störrisch aussehender junger Mann..«

Czerny[1]), damals noch Kind (er ist 1791 geboren), erhielt bei Beethoven Unterricht im Clavierspiel und in musikalischer Theorie. Er hat uns seinen ersten Gang zu Beethoven, der damals in einem Hause am tiefen Graben wohnte, ziemlich ausführlich geschildert. Den Meister fand er eben in musikalischer Gesellschaft mit Wranitzky, Süssmayer, Schuppanzigh und Anderen. »Beethoven selber«, erzählt Czerny, »war in eine Jacke von langhaarigem

[1]) Vgl. C. F. Pohl a. a. O. S. 4 ff.

dunkelgrauem Zeuge und gleiche Beinkleider gekleidet, so dass er mich gleich an die Abbildung des Campe'schen Robinson Crusoe erinnerte, den ich damals eben las. Das pechschwarze Haar sträubte sich zottig (à la Titus geschnitten) um seinen Kopf. Der seit einigen Tagen nicht rasirte Bart schwärzte den untern Theil seines ohnehin brünetten Gesichts noch dunkler. Auch bemerkte ich sogleich mit dem bei Kindern gewöhnlichen Schnellblick, dass er in beiden Ohren Baumwolle hatte, welche in eine gelbe Flüssigkeit getaucht schien.«

Die Bemerkung von der Baumwolle in den Ohren ist uns insoferne nicht ganz gleichgiltig, als sie uns daran erinnert, dass sich schon zu Anfang des Jahrhundertes bei Beethoven die ersten Vorboten der Taubheit eingestellt haben.

Czerny hat uns ferner eine Angabe über Beethoven's Hände gemacht, die von Frau von Gleichenstein in Freiburg bestätigt wurde.

Czerny schreibt: »Seine Hände waren sehr mit Haaren bewachsen und die Finger (besonders an den Spitzen) sehr breit.«

Wir werden späterhin noch andere Beschreibungen von Beethoven's Händen kennen lernen, die uns ein deutlicheres Bild von ihrer Gestaltung geben sollen. Von der geringen Spannweite derselben konnte

schon aus Anlass von Beethoven's Clavierspiel gesprochen werden.

Die kleinen Kupferstiche aus dem Jahre 1801, die ich oben schon erwähnt habe, dienen uns als weitere Führer auf unserem Wege. Es sind Brustbilder in hochovalem Stichfelde. Sie zeigen uns das volle, gesunde Antlitz des jugendlichen Künstlers ungefähr in halbem Profil nach rechts. Der Blick richtet sich gegen den Beschauer. Das dichte Haar fällt nicht eben geordnet in die Stirn. Im Nacken wird ein widerspänstiges Büschel bemerkt. Ein kleiner Backenbart entspricht in seiner Form dem damaligen Gebrauche, sowie denn auch die Tracht nichts Ungewöhnliches aufzuweisen hat. Es passt völlig zur Jahreszahl, wenn wir Beethoven's Hals hier mit einer breiten, hellen Binde umwickelt sehen, die bis hart an's Kinn heraufreicht. Man kann annehmen, dass diese kleinen Bildnisse getroffen waren. Wenngleich ihnen kein hoher künstlerischer Werth beigemessen werden kann, so sind sie doch von Händen ausgeführt, denen es an handwerklicher Uebung augenscheinlich nicht fehlte.

In einem langen Briefe, den Beethoven am 19. Juni 1801 an seinen Freund Wegeler nach Bonn geschrieben hat, lesen wir[1]):

[1]) Biogr. Notizen, S. 26. Vgl. hiezu Thayer II., 156. Wegeler setzt (S. 22) den Brief in's Jahr 1800. Thayer bringt triftige Gründe bei für die Annahme von 1801.

»Statt des Portraites meines Grossvaters, welches ich Dich bitte, mir sobald als möglich mit dem Postwagen zu schicken, schicke ich Dir das seines Enkels, Deines Dir immer guten und herzlichen Beethoven, welches hier bei Artaria, die mich darum oft ersuchten, so wie viele andere, auch Kunsthandlungen, herauskommt[1]).«

Das Porträt, von dem der junge Componist hier schreibt, entspricht offenbar jenem Bildnisstypus, den wir eben beschrieben haben. Die Stelle deutet ja

---

[1]) Noch einmal finden wir in einem Briefe Beethoven's aus demselben Jahre ein Porträt erwähnt. Es ist das wieder in einem Briefe an Wegeler (vgl. Biograph. Notizen, S. 41 — Brief vom 16. November). »Du kannst zwar das, was Du nicht brauchst, wieder verkaufen, und so hast Du Dein Postgeld — mein Portrait auch —....« Die Stelle bezieht sich offenbar auf das im Juni übersendete Bildniss.

Das oben erwähnte Porträt des Grossvaters ist das von Radoux gefertigte Oelbild, das Beethoven stets bei sich in Wien bewahrt hat. Von Beethoven kam es auf seinen Erben, den Neffen Carl. Im Jahre 1880 habe ich das Bild bei Frau Weidinger, einer Tochter von Frau Caroline v. Beethoven (der Frau des Neffen Carl) gesehen. Auf der Rückseite steht: »aetatis 61« und »1773.« Eine Aehnlichkeit der Züge mit denen des Enkels ist mir nicht aufgefallen. Bezügl. dieses Bildnisses vgl. Wegeler und Ries, Biogr. Notizen, S. 8, 26, v. Breuning »Aus dem Schwarzspanierhause« S. 57 und Thayer a. a. O. I. Bd. S. 102, 106, 327, 332, 341. Einige ältere Notizen verweisen mich auch auf die »Leipziger illustrirte Zeitung« von 1871 und auf die »Gartenlaube« von 1879 (Heft 10).

sogar ziemlich klar darauf hin, dass mehrere Blätter in verschiedenem Verlage, aber ungefähr mit demselben Bilde, erschienen waren. Einen Stich mit Artaria's Adresse kenne ich nun allerdings aus jener Zeit nicht; dagegen trägt eines der von mir erwähnten Blättchen die Adresse: »à Vienne chez Jean Cappi«. Als Zeichner ist auf diesem Stiche G. Steinhauser genannt, als Stecher Joh. Neidl[1]). Ueberaus grosse Aehnlichkeit mit diesem kleinen Blatte hat der kleine Stich von Riedel, der in Leipzig vom »Bureau de Musique« verlegt ist und das Datum 1801 trägt[2]).

---

[1]) »dessiné par G. Steinhauser de Freuberg. Gravé par Joh. Neidl.« Hochoval, ca. 0,10 M. hoch. Ich habe das interessante Blättchen bisher nur in der kaiserl. Fideicomm. Bibl. zu Wien und im Pariser Cabinet des éstampes gefunden. Thayer besitzt einen Abdruck diese Stiches.

[2]) Es existiren von diesem Stiche zuverlässig mehrere Zustände. Ich kenne einen Etat mit dem Titel: »Louis van Beethoven« und mit der Bezeichnung »Riedel Sc. Lips 1801« (ohne Adresse) und einen andern ohne Titel mit der Bezeichnung »Riedel sculps. 1801« und mit der Adresse »à Leipsic au Bureau de Musique«. H. 0,10 M., Br. 0,082.

Ueber Joh. Jos. Neidl vgl. Nagler's Künstlerlexikon, Wurzbach's Biographisches Lexikon, Tschischka's »Kunst und Alterthum im österreichischen Kaiserstaate« S. 382, Hormayr's Archiv 1823, S. 476. Neidl ist 1776 zu Graz geboren und 1832 zu Pest gestorben (nach Wurzbach). Vgl. auch Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, S. 108 und 190.

Der Stecher Riedel scheint der um 1780 (nach Nagler's Lexikon) geborene Carl T. Riedel zu sein.

Dieselbe Haltung und Tracht wie auf den Arbeiten der eben genannten Stecher finden wir auch noch auf dem kleinen Blatt von Schöffner wieder, das ungefähr im Jahre 1802 oder 1803 entstanden ist[1]). Auch schliesst sich an jene Stiche ein kleines Beethovenbildniss an, das sich auf einem Clavier aus jener Zeit vorfindet. Herr Thomas Zach in Wien ist der gegenwärtige Besitzer des sechsoctavigen alten Instrumentes, von dem eine glaubwürdige Tradition berichtet, dass es als Geschenk aus Pest an Beethoven gekommen sei. Später (1814) hätte es der Meister an Baron Leo Kallay nach Ksemjen verkauft. Das kleine Bildniss, das mit Tusche auf Holz gemalt ist, findet sich vorne in den Stimmstock eingefügt. Es dürfte nach einem der kleinen Stiche gefertigt sein, mit denen es in der Haltung des Kopfes und in den Gesichtszügen vollkommen übereinstimmt. Die Brust ist in Büstenform gebracht.

Aus dem Jahre 1802 stammt ein Miniaturporträt Beethoven's. Es ist von der Hand Chr. Horne-

[1]) Gleichfalls hochoval. Es wurde im Jahre 1804 in die Allgemeine musikalische Zeitung aufgenommen (nach S. 332). Schindler macht in seiner Beethovenbiographie (II, S. 287) mit einigen Worten auf dieses kleine Bildniss aufmerksam. Er nennt den Künstler Scheffner (so schreibt ihn auch Nagler), wogegen ich auf dem Stiche die Bezeichnung: »Schöffner sculps« gelesen habe. Ein anonymes, etwas grösseres Blatt, dessen Provenienz mir unbekannt ist, zeigt denselben Typus, scheint aber später entstanden zu sein, als die bisher genannten Stiche.

man's[1]) auf Elfenbein gemalt und befindet sich gegenwärtig im Besitze von Dr. G. v. Breuning in Wien. Eine Photographie nach diesem kleinen Brustbilde, das die Ueberlieferung als gut getroffen bezeichnet, zeigt uns Beethoven mit ziemlich vollem Gesichte, das er ein wenig nach rechts gewendet hat. Der Blick ist gegen den Beschauer gerichtet. Zu beachten ist die breite und dicke Nase sowie das grübchenreiche Kinn. Das Haar ist ungeordnet, ungepflegt, etwa fingerlang, dicht. Ohne Regel hängt es allerwärts in's Gesicht. Der kleine Backenbart, wie auf den Stichen von 1801, kehrt hier wieder. Begreiflicher Weise bietet auch das Costüm vielfache Wiederholungen von Formen aus den früheren Bildnissen. Die breite weisse Halsbinde reicht bis an's Kinn. Blauer Rock mit gelben Knöpfen und schwarzem Kragen.

Das hübsche Bildchen hat nicht lange nach seiner Entstehung eine kleine Rolle in Beethoven's

---

[1]) Christian Horneman ist 1766 (zu Kopenhagen) geboren und 1844 gestorben. Vgl. Seubert's und Nagler's Künstlerlexica. Eine Miniatur von Horneman besitzt auch das Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen. Es ist Thorwaldsen's Bildniss, das folgendermassen in L. Müller's Catalog von 1849 verzeichnet steht: »Nr. 310. Chr. Horneman (mort en 1844) Portrait de Thorwaldsen *Horneman*. Ovale 3½ p. Larg. 2¾ p. Sur ivoire.« Eine getuschte Bleistiftzeichnung von Horneman aus dem Jahre 1798 finde ich im Katalog der Auction Kroker (Wien 1866) unter Nr. 2056 verzeichnet. Eine neue Reproduction des Horneman'schen Beethoven-Bildnisses findet sich in Wilder's »Beethoven«.

Biographie zu spielen gehabt. Wie schon Ries mittheilt[1]), hatte sich Beethoven mit seinem Freunde Steffen im Jahre 1804 zertragen. Die Versöhnung der beiden wurde von Beethoven's Seite mit der Uebersendung der Horneman'schen Miniatur begleitet, die seither im Besitze der Familie von Breuning verblieben ist[2]).

Auf die Zeit von 1801 bis 1803 beziehen sich die Mittheilungen, die Gräfin Gallenberg[3]) einst dem vielseitigen Forscher Otto Jahn gemacht hat. Es heisst darin »Beethoven war sehr hässlich, aber edel, feinfühlend und gebildet« und »Beethoven war meist ärmlich gekleidet«.

Ein Theil von Grillparzer's »Erinnerungen an Beethoven«[4]) betrifft dann das Jahr 1804 oder 1805. Der etwa 14jährige Grillparzer hatte den schon damals in weiteren Kreisen anerkannten Componisten bei Gelegenheit einer Abendunterhaltung im Hause Sonnleithner zu Gesicht bekommen. Nach-

---

[1]) Biograph. Notizen S. 129 ff.

[2]) Vgl. die Nachträge zu den biograph. Notizen (franz. Ausgabe, S. 242 f.). — Thayer II, 259 ff., III, 512. — Breuning »Aus dem Schwarzspanierhause« S. 47 und 73. Thayer sagt, dass das Bildchen bezeichnet ist mit: »Horneman 1802«.

[3]) Thayer II, 172.

[4]) Vergl. »Grillparzer's sämmtliche Werke«, VII. Bd., S. 109 ff.

träglich schilderte er Beethoven's Erscheinung wie folgt:

»Er war damals noch mager, schwarz, und zwar, gegen seine spätere Gewohnheit, höchst elegant gekleidet und trug Brillen, was ich mir darum so gut merkte, weil er in späterer Zeit sich dieser Hilfsmittel eines kurzen Gesichts nicht mehr bediente«[1]).

Wenige Jahre darauf, als Grillparzers und Beethoven zu Heiligenstadt in demselben Hause den Sommer verbrachten, sei der Meister schon »stärker geworden«. »Er ging höchst nachlässig, ja unreinlich gekleidet.« So fand er ihn auch als er später wegen einer Oper »Melusine« mit Beethoven in Verkehr trat.

Wir dürfen indess die chronologische Reihenfolge unserer Mittheilungen nicht umstossen. Denn die letzteren Bemerkungen, die Grillparzer über Beethoven's Aeusseres macht, beziehen sich schon auf das Jahr 1808[2]) und auf den Anfang der Zwanziger Jahre. Aus früherer Zeit sind aber noch manche Bildnisse und Personsbeschreibungen erhalten, die unsere Vorstellung von dem damaligen Aussehen des Meisters

---

[1]) Ich bemerke hiezu, dass Beethoven zum mindesten bis 1817 zeitweise Brillen trug.

[2]) Ich stelle diese bisher unbekannte Jahreszahl für jenen gemeinschaftlichen Aufenthalt Grillparzer's und Beethoven's in Heiligenstadt in einem der vorhergehenden Essais als höchst wahrscheinlich hin. Vergl. »Aus den Jahren 1816 und 1817«.

noch viel lebhafter gestalten werden, als es bisher zu erreichen war.

Ungefähr derselben Zeit, auf welche sich Grillparzer's erste Mittheilung bezieht, gehört ein grosses gemaltes Beethovenbildniss an, das nach mannigfachen Wechselfällen in leidlichem Zustande sich bis heute erhalten hat. Es ist gegenwärtig im Besitze von Frau Caroline van Beethoven, der Witwe von Carl van Beethoven, der als Neffe des Componisten vielfach in der Literatur genannt ist. Das erwähnte Bild verdankt sein Dasein einem Dilettanten, dem nachmaligen Hofsecretär Willibrord Joseph Mähler[1]), der Beethoven in der Folge noch öfter

---

[1]) Mähler war Dilettant in Musik und Malerei, von Beruf aber Beamter. In den »Merkwürdigkeiten... von Wien«, herausgegeben 1823 (von F. H. Böckh), I, S. 267, wird Mähler als »Official bey der geheimen Hof und Staats-Kanzeley« genannt und figurirt auch als »Dilettant in der Porträtmalerey«, wohnend »auf dem Graben Nr. 617«, S. 375 wird er als »Dilettant im Singen — Auf dem Graben Nr. 658« erwähnt. Durch A. W. Thayer, der ihn noch persönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, erfahren wir, dass Mähler bei Beethoven im Herbst 1803 durch St. v. Breuning eingeführt wurde. (Thayer, II, 236.) Aus einer Notiz von Prof. Dr. Th. G. Ritter v. Karajan, auf die wir noch zurückkommen werden (bei Gelegenheit der Mähler'schen Beethoven-Bildnisse aus dem Jahre 1815), entnehmen wir Mähler's Geburtsort (Ehrenbreitstein), sowie Zeit und Ort seines Todes. (Mähler starb zu Wien im Jahre 1860). Das erste Beethoven-Bildniss von Mähler hing u. A. auch in Beethoven's Wohnung im Schwarzspanierhause, wo es der junge Gerh. von Breuning

porträtirt hat. Interessant wird uns das erste Mähler-sche Bildniss hauptsächlich dadurch, dass wir hier den jungen Componisten in ganzer Figur vor uns sehen. Er sitzt im Freien und scheint eben von einem musikalischen Gedanken lebhaft erfasst zu sein. Denn er will eine Lyra, die er mit der Linken hält, emporheben, um mit der schon vorgestreckten Rechten die Saiten zu rühren, oder den Tact zu geben [1]. Auch scheint es, als wollte er sich von seinem Sitze erheben. Beethoven's Gestalt auf diesem Bilde ist jedenfalls kurz und gedrungen. Die fast ausgebreitete rechte Hand ist auffallend breit und zeigt kurze Finger, die wohl nur durch die Auffassung des Malers nach einem halbwegs zierlichen Schnitte geformt sind. Die schon erwähnte Angabe C. Czerny's und eine Stimme aus dem Jahre 1816, von der schon oben die Rede war, bezeichnen die Finger viel eher als plump, denn als zierlich.

Betrachten wir aber das Antlitz, das in gesunder Fülle und Röthung fast ganz gegen uns gekehrt

---

noch gesehen hat. Vergl. Breuning, »Aus dem Schwarzspanierhause«, S. 57. Schindler (II, S. 287) sagt einige abfällige Worte über dieses Porträt von Mähler.

[1]) Mähler selbst scheint das Letztere gemeint zu haben. Er sagte viele Jahre später von dieser Bewegung »... die Rechte ist ausgestreckt, als wenn Beethoven in einem Momente musikalischer Begeisterung den Tact schlüge«. Mündliche Mittheilung Mähler's an Thayer. Vergl. Thayer, II, 237.

ist[1]). Der Blick des, wie es scheint, braunen, glänzenden Auges weicht ein wenig gegen rechts aus. Dichtes, dunkles, wenig gepflegtes Haar umquillt die Stirn, in welche herab einige kurze Büschel ragen. Das Haar ist eher kurz als lang. Keine Spur von der »Beethovenfrisur«, wie sie so gern vom heutigen jungen Virtuosen getragen wird und wie sie an modernen Beethoven-Büsten fast ausnahmslos zu finden ist.

Die Stirn ist nicht eben hoch. Die Modellirung Mähler's scheint anzudeuten, dass die mittlere Stirngegend[2]) vorgewölbt war. Von den ziemlich dichten dunklen Brauen wird eine breite Nasenwurzel begrenzt. An der Nase keine auffallenden Merkmale. Der kleine Backenbart, den wir schon seit 1801 bei Beethoven verfolgen können, wird auch hier bemerkt. Das Kinn zeigt in seiner rechten Hälfte eine nicht undeutliche, horizontal verlaufende Furche, die eine kleine Asymmetrie bedingt. Nur in diesem Falle hat der Maler auf die tiefen Spuren Acht gehabt, welche die Pocken in Beethoven's Gesicht zurückgelassen haben. In früher Jugend — es ist nicht genau bekannt, in welchem Jahre — hat Beethoven diese Krankheit überstanden. Die Narben sind ihm zeitlebens geblieben und waren besonders am Kinn

---

[1]) Die Lithographie Kriehuber's nach diesem Kopfe aus dem Jahre 1865 ist als misslungen zu bezeichnen.

[2]) Die Glabella des Anatomen.

sehr auffallend. Jene Furche, die auch Mähler zur Darstellung gebracht hat, rührt offenbar auch von den Blattern her[1]).

Einige Aeusserlichkeiten mögen noch beschrieben werden. Der Anzug besteht aus dunklem, wie es scheint, schwarzem Frack, aus grauen Beinkleidern, heller Weste, die vorne über den Frack hinabreicht, aus weisser Halsbinde, die bis hart an's Kinn reicht, und aus Stiefeln mit gelben Kappen. Um die Lenden ist ein dunkelblauer, roth gefütterter Mantel gelegt, der auch das ganze linke Bein bedeckt. Die Füsse sind nicht mehr sichtbar.[2])

Es kostet einige Ueberwindung, diesem künstlerisch ziemlich unbedeutenden Producte so viele Aufmerksamkeit zu schenken. Doch muss es deshalb geschehen, weil Mähler, wenngleich ohne grosses Können und ohne viel Talent, so doch

---

[1]) Man hat versucht, die Pockennarben aus Beethoven's Antlitz wegzuleugnen. Einige Büsten ignoriren sie gänzlich. Leider sprechen die erhaltenen Masken zu deutlich, als dass die gewandteste Sprache das Antlitz des grossen Meisters aber hässlichen Menschen glätten könnte.

[2]) Die landschaftliche Umgebung lässt in der Ferne links bewaldete Bergketten unterscheiden, weiter gegen den Mittelgrund links eine Art Rundtempel mit jonischen Säulen; im Mittelgrunde gewahrt man links hügeliges Terrain mit Wiesen und zwei Pappeln, rechts eine Gruppe dichtbelaubter Bäume. Dunkle Wolken am Himmel. Circa 1,50 Meter hoch und 1,20 Meter breit. Auf Leinwand. Die Rückseite ist nach Aussage der Besitzerin überklebt.

offenbar mit grosser Gewissenhaftigkeit an's Werk gegangen ist. Das von ihm gemalte Bildniss Beethoven's gilt, einer Familientradition zu Folge, für getroffen und lässt sich ganz ungezwungen an die kleinen Stiche von 1801 und an die Miniatur von Horneman anschliessen. Diese Bildnisse halten sich gewissermassen gegenseitig. Wäre eines derselben gänzlich verfehlt, so müsste es nothwendigerweise aus der Reihe fallen. Ueberdies scheint es, dass Mähler's Bild auch zur Zeit seiner Entstehung als getroffen angesehen worden ist. Beethoven hätte es sonst wohl kaum ausleihen müssen. Das folgende Briefchen Beethoven's an Mähler, das Thayer (II, 237) mitgetheilt hat, unterrichtet uns von dieser Angelegenheit.

Beethoven schreibt:

»Lieber Mähler,

Ich bitte Sie recht sehr sobald als Sie mein Portrait genug gebraucht haben, mir es alsdann wieder zuzustellen — ist es, dass Sie dessen noch bedürfen, so bitte ich Sie wenigstens um Beschleunigung hierin — ich habe das Portrait einer fremden Dame, die dasselbe bei mir sah, versprochen, während ihres Aufenthalts von einigen Wochen hier in ihr Zimmer zu geben. Wer kann solchen reizenden Anforderungen widerstehen, versteht sich, dass ein Theil von allen den schönen Gnaden die dadurch auf mich herabfallen auch ihrer nicht vergessen wird. —

Ganz ihr

Bthven.«

Thayer hat mit dem Maler noch persönlich über diesen Brief gesprochen. Mähler sagte von dem Bildniss, das im Schreiben erwähnt ist: »Es war ein Porträt, welches ich bald nach meiner Ankunft in Wien malte.« Beethoven sei darauf dargestellt beinahe in Lebensgrösse, sitzend. Die linke Hand ruhe auf einer Lyra. »Im Hintergrund ist ein Tempel des Apollo«[1]). Sehr erfreut war Mähler, als ihm Thayer mittheilen konnte, dass jenes Bild noch erhalten ist, und dass er selbst eine Copie davon besitze.

Ein Brief, den Camille Pleyel 1805 aus Wien an seine Mutter gerichtet hat, enthält eine Stelle, die Beethoven in seiner äusseren Erscheinung beachtet und ihn als eine kleine, stämmige Figur beschreibt. Das Gesicht sei voller Pockennarben. Als man sich dem Meister näherte, sei er unmanierlich gewesen, und erst als er erfuhr, dass es Pleyel sei, der mit ihm spreche, hätte er einigen Anstand beobachtet. »On nous a menés chez Beethoven, et quand nous étions près de chez lui, nous l'avons rencontré. C'est un petit trapu, le visage grêlé et d'un abord très malhonnête. Cependant

---

[1]) Würde diese Aussage des Malers selbst nicht auf die Zeit bald nach seiner Ankunft in Wien hinweisen, so hätte ich dieses Schriftstück in's Jahr 1815 versetzt. Damals hat Mähler ein zweites Bildniss von Beethoven gemalt, welches er auch wiederholt hat. Es heisst ja zu Anfang: » . . . sobald als Sie mein Porträt genug gebraucht haben.«

quand il a su que c'était Pleyel, il est devenu un peu plus honnête..«[1]).

Dr. Henry Reeve sah Beethoven bei Gelegenheit der Aufführung des »Fidelio« am 21. November 1805 und schrieb in sein Tagebuch: »Beethoven sass am Clavier und dirigirte die Aufführung selbst. Er ist ein kleiner, dunkler, noch jung aussehender Mann, trägt eine Brille (und sieht Herrn König ähnlich)[2]).

Wie es scheint, weniger gut getroffen als das Mähler'sche Bild, aber nicht ganz ohne Züge, die für uns von Interesse sein könnten, sehen wir Beethoven auf einem anderen Bildniss dargestellt, das um das Jahr 1808 entstanden ist. Damals hat Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld[3]) den Meister gezeichnet. Die Zeichnung von

---

[1]) O. Comettant: »Un nid d'autographes«. Paris 1886. II. Auflage, S. 11 und 89 f. — (Brief vom 16. Juni 1805.)

[2]) Vergl. Thayer III, 512, wo die Stelle zum erstemal mitgetheilt wird.

[3]) L. v. Schnorr war schon zu Anfang des Jahres 1804 nach Wien gekommen. Er ist 1789 zu Leipzig geboren, war also zur Zeit, als er Beethoven zeichnete, circa 18 Jahre alt. Ueber L. v. Schnorr vergl. Pietznigg's »Mittheilungen aus Wien« (1833, II. Bd., S. 67 ff., Biographie), ferner die gebräuchlichen Künstlerlexica und Perger's »Kunstschätze Wien's«, S. 37 f. Andresen und Wessely: »Handbuch für Kupferstichsammler und Malerradirer des 19. Jahrhunderts«. (V, 311.) Als ergiebige Quelle ist in neuester Zeit auch noch die Sammlung

Schnorr, die in neuerer Zeit lithographirt und in Holz geschnitten worden ist, zeigt uns das Brustbild des jungen Beethoven im Profil nach links. Es wird sich herausstellen, dass an den Umrissen das Kinn, der Mund und die Nase ganz verfehlt sind, wohl auch die Stellung des Ohres und die Profilirung in der Scheitelgegend. Es bleibt also nicht mehr viel übrig, das getroffen sein könnte; etwa die Stirne bis zur Nasenwurzel, die wirre Anordnung des mässig langen dichten Haares, der kleine Backenbart und der Anzug. Viel Vertrauen können wir dieser Zeichnung gewiss nicht entgegenbringen [1].

---

von Briefen des berühmteren Bruders Julius Schnorr v. C. zu benützen (Gotha, Fr. Andr. Perthes 1886); vergl. Einleitung, S. 3 f. und Briefwechsel passim.

[1]) H. August Artaria in Wien besitzt eine keine Photographie, die erkennen lässt, dass das Original mit weichem Bleistift oder mit Kreide auf geschöpftes Papier gezeichnet ist. Ausserdem unterscheidet man eine ältere Schrift: »Ludwig van Beethoven Vom alten Director Schnorr von Carolsfeld aus Dresden im Jahre 1808 oder 1809 in ein Skizzenbuch der Familie von Malfatti in Wien gez. Im Besitze der Frau von Gleichenstein, geb. Malfatti, in Freiburg i. Br.« Ich bemerke hiezu, dass der Dresdener Schnorr nicht der Zeichner sein kann, da dieser erst 1811 nach Wien kam. Eine grössere, ziemlich getreue Nachbildung wurde 1865 in der December-Nummer der »Westermann'schen Monatshefte« gegeben (S. 309, Holzschnitt aus Aug. Neumann's Anstalt). — Eine dritte Nachbildung ist eine Lithographie von J. Bauer, die das Titelblatt zu L. Nohl's »Die Beethovenfeier und die Kunst der Gegenwart« bildet. (Wien 1871.)

Bezüglich des Costüms erwähne ich, dass die weit hinaufreichende Halsbinde auch hier wiederkehrt. Ein breiter »Vatermörder« ist auffallend.

Das beschriebene kleine Bildniss steht unter den übrigen Beethoven-Porträten ziemlich isolirt da, ein Umstand, der schon an und für sich Misstrauen erwecken müsste. Auch eine methodische Vergleichung, die später mit der Maske gemacht werden soll, wird es nicht retten. Um so lieber greifen wir nach den Personsbeschreibungen, die uns eine mehrjährige Lücke in der Reihe der Beethoven-Bildnisse ausfüllen helfen.

Die für Beethoven so begeisterte *Bettina* von Arnim (allbekannt aus Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde) hat uns eine kurze Schilderung des Beethoven von *circa* 1807 geliefert. Sie schreibt: »Seine Person ist klein (so gross sein Geist und Herz ist), braun, voll Blatternarben, was man so nennt: *garstig*, hat aber eine himmlische Stirn, die von der Harmonie so edel gewölbt ist, dass man sie wie ein herrliches Kunstwerk anstaunen möchte schwarze Haare, sehr lang, die er zurückschlägt; scheint kaum dreissig Jahre alt, er weiss seine Jahre selbst nicht, glaubt aber doch 35.«

Das phantastische »Kind« Bettina drückt sich hier wohl etwas überschwänglich aus. — »Stirn von der Harmonie so edel gewölbt« — das Urtheil der Begeisterten ist aber doch von Bedeutung, da es trotz der Begeisterung sich dazu versteht, den Meister

einfach »garstig« zu nennen. Mähler bezeichnete die Stirn Beethoven's »wie eine Kugel«[1]), was nicht hindert, dass er sie auf seinen späteren Beethoven-Bildnissen schier eckig zeichnete.

Wenn Bettina schreibt, die Haare seien lang gewesen, so kann das in Beziehung auf die damalige Sitte nicht etwa so genommen werden, wie wir bei Liszt von langem Haare sprechen würden; wir müssen hier unsere Vorstellung jedenfalls etwas herabstimmen und an ungefähr fingerlanges Haar denken, wie es auf der Schnorr'schen Skizze dargestellt ist.

Capellmeister Reichardt berichtet aus dem Winter 1808 auf 1809 (in seinen »Vertrauten Briefen, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten...«) über Beethoven und nennt ihn »..eine kräftige Natur, dem Aeussern nach cyclopenartig, aber doch recht innig, herzig und gut«. Dabei hat der ungewöhnliche Ausdruck »cyclopenartig« gewiss nichts Anderes zu bedeuten als: aussergewöhnlich kraftvoll und urwüchsig, vielleicht uncultivirt. Offenbar hat Reichardt mit der Stelle nur den Gegensatz des inneren Wohlwollens zur äusseren Rauheit recht drastisch ausdrücken wollen.

Allzu gepflegt dürfte Beethoven in jenen Jahren nicht ausgesehen haben, wenngleich wir einige Sorg-

---

[1]) Vergl. Thayer I, 253. Bettina ist 1785 geboren.

falt in Dingen der Toilette anzunehmen gezwungen sind. Anhaltspunkte hiefür gibt schon das Schnorr'sche Bildchen, auf welchem Beethoven im Salonrock zu sehen ist.

Viel deutlicher sprechen aber einige arglos hingeworfene, flüchtige Zeilen von Beethoven's eigener Hand. Aus zwei Briefchen, die er im Jahre 1810 an seinen vertrauten Freund Nicolaus Zmeskall von Domanowetz richtet, geht das hervor.

»Lieber Zmeskall schicken Sie mir doch ihren Spiegel der nächst ihrem Fenster hängt auf ein Paar Stunden, der meinige ist gebrochen, haben Sie zugleich die Güte haben wollten (sic!) mir noch heute einen solchen zu kaufen, so erzeigten Sie mir einen grossen Gefallen...«

Zmeskall hat das Zettelchen bewahrt und das Datum »18. April 1810« darauf gesetzt[1]).

Aehnlich wie früher Reichardt, bringt auch Spohr die rauhe Schale und den edlen Kern in Gegensatz, wenn er vom Beethoven des Jahres 1812 in seiner Autobiographie schreibt:

»Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor.« Das »schroffe, selbst abstossende Benehmen Beethoven's« setzt Spohr auf Rechnung der Taubheit.

---

[1]) Vergl. Thayer III, 138.

Goethe's Urtheil über Beethoven's »ganz ungebändigte Persönlichkeit«, ein Wort, das sich auf dieselbe Zeit bezieht, behandle ich hier nicht eingehend, da ich in einer früheren Arbeit mich damit beschäftigt habe[1]). Zudem besitzen wir für das Jahr 1812 Zeugnisse von Beethoven's äusserer Erscheinung, die viel mehr in's Einzelne gehen als die wenigen einschlägigen Worte, die bei Goethe zu finden sind. Ich meine die Gesichtsmaske und eine danach gefertigte Büste, beide vom Bildhauer Franz Klein[2]) hergestellt, von demselben Klein,

---

[1]) Vergl. »Beethoven und Goethe«, Wien, Gerold 1882 und Kastner's »Wiener musikalische Zeitung« 1886. December »Zur Beethoven-Literatur der letzten Jahre«.

[2]) Franz Klein, geboren zu Wien am 27. April 1779 starb »nach 1836«. Franz sollte ursprünglich Fiaker werden, kam dann zum Militär und endlich an die Akademie unter Martin Fischer's Leitung, welcher Klein gründliche Kenntnisse auf dem Gebiete der Anatomie zu danken hat. Klein arbeitete denn auch für Gall und Spurzheim. Später fertigte er Modelle für das neue Museum für pathologische Anatomie in Wien. Klein schuf auch mehrere Grabdenkmäler (vergl. den Katalog der Wiener akademischen Ausstellung von 1877, auf welcher die lebensgrosse Bleibüste des Arztes Andreas von Stifft, modellirt von Klein, zu sehen war.) Ueber Klein S. Hormayr's Archiv 1827 (S. 28 ff.), Tschischka: »Kunst und Alterthum in Wien« (S. 369), ferner das »Kunstblatt« von 1832 (S. 328), F. Pietznigg's »Mittheilungen aus Wien« 1834 (über die »Neueste Büste Sr. Majestät des Erzherzogs Kronprinzen, als jüngeren Königs von Ungarn«, ausserdem über den Lebensgang Klein's und über mehrere seiner Arbeiten im Porträtfache.) — Nagler's »Künstler-



[illegible] Beethoven's ganz
[illegible] ein Wort, das sich
[illegible] hier nicht
[illegible] mich damit
[illegible] das Jahr
[illegible] äusserer Erschei-
[illegible] gehen als die
die bei Goethe zu
Gesichtsmaske und
[illegible], beide vom Bildhauer
[illegible], von demselben Klein,

[illegible] Wien, Gerold 1882
[illegible] Zeitung [illegible] December
[illegible]

[illegible] am 17. April 1770
[illegible] ich Bildner werden.
[illegible] die Akademie unter
[illegible] gründliche Kenntnisse
[illegible] en hat. Klein arbeitete
[illegible] später fertigte er Modelle
[illegible] gische Anatomie in Wien.
[illegible] denkmäler (vergl. den Katalog der
[illegible] ng von 1877, auf welcher die
[illegible] rztes Andreas von Stifft, modellirt
[illegible] Ueber Klein S. Hormayr's Archiv
[illegible] Kunst und Alterthum in Wien
[illegible] (S. 528), F. Pietznigg's
[illegible] die »Neueste Büste Se.
[illegible] als jüngeren Königs von
[illegible] Lebensgang Klein's und über
[illegible] Nagler's »Künstler-



Heliogravure d. k.k. mil.-geogr. Inst.

BEETHOVEN
nach der Büste von Franz Klein.

[illegible] aber Beethoven's [illegible] ganz [illegible] ein Wert, das sich [illegible] bezieht, [illegible] die ich hier nicht [illegible] in einer früheren Arbeit auch damit [illegible] Zeit [illegible] besitzen wir für das Jahr [illegible] Beethoven's äusserer Erschei- [illegible] Einzelne gehen als die [illegible] Worte, die bei Goethe zu [illegible] die Gesichtsmaske und [illegible] gefertigte Büste, beide vom Bildhauer [illegible] hergestellt, von [illegible] Klein,

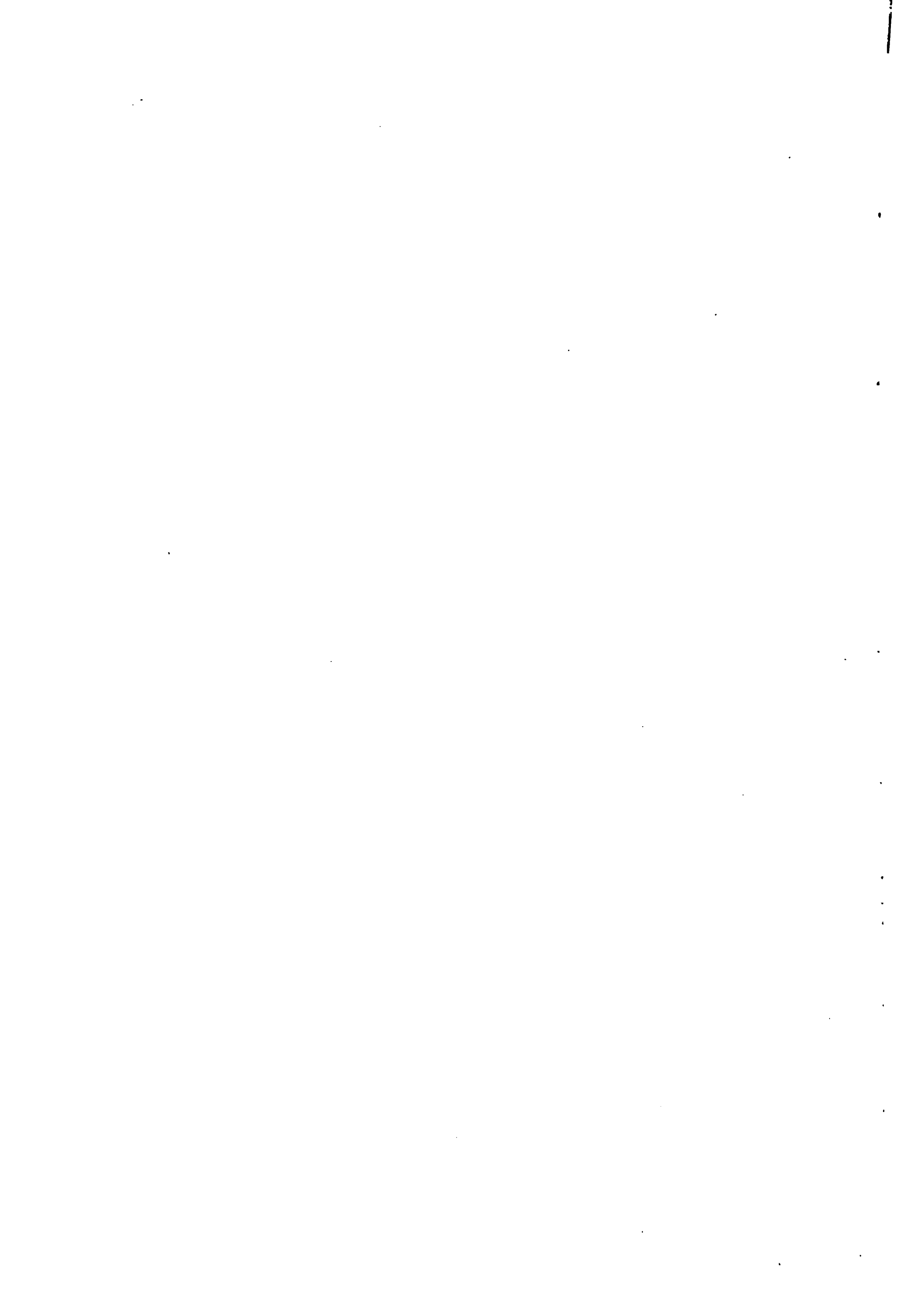
[illegible] Beethoven und Goethe. Wien [illegible] Bache Zeitung [illegible] der letzten [illegible]

[illegible] geboren zu Wien am [illegible] sollte [illegible] werden [illegible] Akademie [illegible] Klein [illegible] Kenntnisse [illegible] zu [illegible] Klein arbeitete [illegible] Pforzheim. Später [illegible] er Modelle [illegible] pathologische Anatomie in Wien. Klein [illegible] Ausstellung von 1877, auf welcher die [illegible] Büste des Arztes Andreas von Stifft [illegible] Klein [illegible] Ueber Klein S. Hormayr's Archiv [illegible] Tschischka: Kunst und Alterthum in Wien [illegible] das Kunstblatt von 1822 (S. 3[illegible]8). F. Pietznigg's [illegible] aus Wien 1831 (über die »Neueste Büste S[illegible] Erzherzogs Kronprinzen, als jüngeren Königs [illegible] über den Lebensgang Klein's und [illegible] [illegible] im Porträtfache [illegible] Nagler's »Künstler-



Heliogravure d. k. k. milit. geogr. Inst.

BEETHOVEN
nach der Büste von Franz Klein.



der auch 1832 die Maske des Herzogs von Reichstadt genommen hat. Diese Gesichtsmaske Beethoven's und die Büste bilden so ziemlich die wichtigsten Punkte unserer Erörterung. Soweit auf dem Wege des Gypsabgusses ein getreues Abbild gegeben werden kann, haben wir es hier vor uns. Seit Jahrhunderten kennt man die Vortheile der mechanischen Nachbildung in Gyps und nützt sie gelegentlich für die Porträtplastik aus. Wir können uns glücklich schätzen, eine zu Lebzeiten Beethoven's geformte Maske zu besitzen; denn wären wir auf die übrigen gezeichneten oder modellirten Bildnisse allein angewiesen, so fehlte uns jeder sichere Halt bei Beurtheilung ihrer Zuverlässigkeit. Das Urtheil der Zeitgenossen über die Aehnlichkeit der einzelnen Bildnisse des Meisters ist uns in den wenigsten Fällen mit Präcision überliefert worden. Auch dann aber, wenn es der Fall wäre, hätten diese

Lexikon«, C. v. Wurzbach's »Biographisches Lexikon«. — Bezüglich der Maske Beethoven's vergl. Thayer III, 202. In L. A. Frankl's »Sonntagsblättern« 1847 wird in dem Artikel »Dreizehn Büsten Beethoven's« die Klein'sche Maske mit der Todtenmaske verwechselt. — In Zeitungsnotizen vom Sommer 1885 war auch die Rede von einer Maske, die vier Jahre vor Beethoven's Tode, also im Jahre 1823 gefertigt worden sein soll. Ich vermuthe, dass es sich hier ebenfalls um eine Verwechslung handelt, da es ganz unwahrscheinlich ist, dass sich Beethoven im Jahre 1823 noch einmal einer lästigen Abformung unterzogen hätte. Auch war gerade damals nicht Beethoven, sondern Rossini der Held des Tages.

Urtheile nur einen relativen Werth, da sie von tausend Motiven und Interessen beeinflusst waren, die wir jetzt unmöglich mehr vollkommen durchschauen können.

Die Zeit Beethoven's war keine Blüthezeit der bildenden Künste, am wenigsten in Wien. Die guten Traditionen des Barock und Rococo waren abgerissen. Die antikisirende Richtung der Kunst zu Beginn unseres Jahrhunderts war ihrer Natur nach einer realistischen Auffassung des Bildnisses nicht günstig. Die allerwärts unter dem Boden schlummernde Romantik aber musste erst wieder so gut wie von vorne anfangen in allen technischen Dingen. Das sind die Gründe, warum unter den Bildnissen Beethoven's so wenige gute zu finden sind, so wenige, die wirklich künstlerischen Werth haben. Dass Beethoven ein unruhiges Modell war, erschwerte allerdings die Sache, kann aber nicht die Hauptschuld daran bilden, dass seine Porträte meistens so schlecht ausgefallen sind. Fuchs, den wir Eingangs in dieser Angelegenheit vernommen haben, konnte 1845, als er Beethoven selbst für das Misslingen seiner Bildnisse verantwortlich machte, unmöglich die Verhältnisse klar überschauen, die nun nach mehr als vierzig Jahren zu Jedermanns Einsicht bequem vor uns ausgebreitet liegen. Ich will keine Lanze für Beethoven's ruhigen Anstand brechen — einen solchen hat er kaum jemals besessen — aber Eines möchte ich andeuten: ein Künstler, dessen rasche

Auffassung nach Form und Farbe nicht durch stupides Copiren von kalten Gypsen abgestumpft ist, weiss auch ein unruhiges Antlitz, eine bewegte Figur in ihren kennzeichnenden Merkmalen festzuhalten. Das war allerdings nicht Sache jener Zeit, als man Ruhe und Farblosigkeit für das Ideal der bildenden Kunst betrachtete.

Wie unvorsichtig es übrigens wäre, Beethoven allzusehr in dieser Angelegenheit in Schutz zu nehmen, beweist gleich die Entstehungsgeschichte der Maske, zu der wir nunmehr zurückkehren.

Andreas Streicher, bekannt als Schiller's Freund und berühmt als Clavierbauer, hatte in seinem Claviersalon zu Wien eine Reihe von Büsten berühmter Tonkünstler aufgestellt und wollte in dieselbe auch eine Büste Beethoven's einfügen [1]). Der Meister gestattete, dass zu diesem Zweck sein Antlitz in Gyps abgeformt werde. Während dieser allerdings sehr lästigen Operation benahm sich nun Beethoven so ungebärdig, dass der erste Versuch des Bildhauers misslang. Beethoven fürchtete, unter der drückenden Hülle zu ersticken. Erst ein zweiter Versuch gelang und liess eine brauchbare Form zu Stande kommen. Aus dieser nahm Klein seine Maske [2]), die als Grundlage für die von Streicher

[1]) Vergl. Thayer III, 202.

[2]) Die Maske findet sich in ganz kleinem Massstabe wiedergegeben auf einer Federzeichnung von Fortuny, die re-

bestellte Büste gedient hat[1]). Letztere findet der Leser in heliographischer Abbildung dieser Studie beigegeben. Eine Vergleichung der beiden Werke zeigt die nahe Verwandtschaft ganz deutlich. Klein ist getreulich bei den Zügen der Maske geblieben und hat nur das hinzugefügt, was eben zur Herstellung einer Büste nöthig war. Dieses ängstliche Festhalten an der Vorlage weist zwar auf eine geringe künstlerische Freiheit, muss aber als ein grosses Glück für unseren Fall betrachtet werden. Denn, hat sich der Bildhauer in Bezug auf das Antlitz keine Aenderungen erlaubt, so ist auch anzunehmen, dass er in allen übrigen Stücken gewissenhaft wiedergegeben hat, was er vor sich sah. Demnach werden wir auch

---

producirt ist. Auch mehrere Photographien existiren von der Maske. In Halbprofil ist sie von Wendling aufgenommen worden. 1880 wurde sie auf meine Veranlassung von J. Löwy in Vorderansicht und im Profil photographirt Seither ist sie auch von Mahlknecht aufgenommen und im Verlag von W. Heck (in Wien) in den Handel gesetzt worden. Einen kleinen Holzschnitt der Vorderansicht brachte die »Leipziger illustrirte Zeitung« vom 19. December 1885. Die Streicher'sche Tradition von Beethoven's ungebärdigem Benehmen findet sich zuerst mitgetheilt in Kabdebo's »Kunstchronik«, Wien, Mai 1880.

[1]) Unzweifelhaft sind mehrere der noch heute im Besitze der Familie Streicher befindlichen Büsten gleichfalls von F. Klein modellirt und um dieselbe Zeit ausgeführt wie die Beethoven-Büste, so die von Andreas Streicher, die durch das geschabte Blatt von Chr. Mayer in Wurzbach's »Schillerbuch« bekannt geworden ist.

die Tracht des dichten, nicht allzu langen Haares, das nach allen Seiten aus dem Gesicht gestrichen ist, mit Vertrauen aufnehmen [1]), ebenso die Kleidung. Das Antlitz Beethoven's lässt sich nach dieser Maske und nach der Klein'schen Büste am besten studiren. Hier finden wir all' die Unregelmässigkeiten und Eigenthümlichkeiten, die des Meisters Gesicht charakterisiren, unverfälscht festgehalten: die fast kugelige, breite Stirn, die eher hoch als niedrig zu nennen wäre, mit den stark ausgeprägten Höckern, die ziemlich tief eingesenkte Nasenwurzel, von der aussen zwei breite Furchen nach der Stirn aufsteigen, die kurze breite Nase, die vorstehenden Kiefer. Das Lippenroth scheint schmal, wenngleich wir hier auf das feste Schliessen des Mundes während des Abgypsens rechnen müssen. Der Mund ist breit, in den Winkeln nicht unbedeutend nach abwärts gezogen. Die Nasenmundfalte ist tief, wenn auch nicht scharf und schmal, und verstreicht nach aussen hin in der Höhe des Mundes. Durch zahlreiche Asymmetrien auffallend ist das breite Kinn, dessen rechte Hälfte ganz unregelmässig gestaltet ist.

---

[1]) Die Beobachtung aber, dass Klein's Büste bezüglich der aus dem Gesichte gestrichenen Haare unter den Bildnissen aus jener Zeit vereinzelt steht, darf ich nicht verschweigen. Die Sache ist indess nicht von Wichtigkeit, da eine ganz bestimmte immer gleiche Art, das Haar zu tragen, bei dem launenhaften Meister nicht anzunehmen ist.

Etwa daumenbreit unter der Mundspalte verläuft, fast parallel mit dieser, eine tiefe Querfurche, die sogar noch ein wenig in die linke Hälfte des Kinnes hinüber reicht. Auch gegen den unteren Rand zu erscheint die rechte Hälfte verkümmert. Springt die linke fast wie eine kleine Halbkugel hervor, so verläuft die rechte Hälfte des Kinnes wie ein flacher Wulst, der sich gegen die Mitte zu etwas aufwärts biegt. Die letzterwähnte Asymmetrie ist vielleicht durch den Bau des Kinnes von vornherein bedingt. Gewiss aber erworben ist die tiefe Querfurche in der rechten Kinnhälfte. Sie gehört offenbar in die Reihe jener zahlreichen und tiefen Narben verschiedener Grösse, die über das ganze Antlitz verstreut sind. Grössere Narbengruben gewahrt man auch über der Nasenwurzel. Das ganze Gesicht ist breit, ziemlich wohl genährt, aber nicht eigentlich feist. Die Augen dürften tief gelegen haben, vielleicht tiefer als sie Klein in der Büste modellirt hat. Ein ganz kleiner Backenbart vor dem Ohre ist endlich nicht zu vergessen.

Die Abbildung der Büste muss meine Beschreibung in jenen Punkten ergänzen, die in Worten nicht gut wiederzugeben sind; ich konnte nur auf einige hervorstechende Züge aufmerksam machen.

Erst auf Grundlage einer eingehenden Betrachtung der Maske und der Büste von 1812 ist es möglich, eine haltbare Kritik der Bildnisse Beethoven's zu liefern. Wir blicken desshalb noch einmal

auf die Porträte zurück, die wir bisher kennen gelernt haben. Vorausnehmend wurde von der Vergleichung mit der Maske schon bei Beurtheilung der Schnorr'schen Zeichnung und des Mähler'schen Bildes Gebrauch gemacht. An dem Beethoven von Schnorr war höchstens das Profil der Stirn als zuverlässig zu bezeichnen. Am Mähler'schen Bilde war uns aufgefallen, dass den Pockennarben zu wenig Rechnung getragen sei. Indess zeigte sich dass Kinn mit richtiger Beobachtung der Natur wiedergegeben. Im Ganzen ist eine Aehnlichkeit mit der Maske nicht zu bestreiten. Die Stiche von 1801 und das Horneman'sche Bildchen liegen ihrer Entstehungszeit nach allerdings von der Maske schon etwas weit ab. Immerhin dürfte Beethoven's Antlitz in der Zeit vom 30. bis zum 42. Lebensjahre keine so wesentliche Veränderung erlitten haben, dass eine Vergleichung von vornherein als unzulässig auszuschliessen wäre. Halten wir also die älteren kleinen Porträte gegen die Maske, so lässt sich eine gewisse gegenseitige Verwandtschaft auch hier nicht verkennen, besonders in Bezug auf die Miniatur von Horneman. Nur erscheint dort die Nase zu massig, wenngleich ihre Modellirung gelungen sein dürfte. An den kleinen Stichen von 1801 scheint mir das Kinn zu schmal gebildet zu sein.

Die Zeit, in welcher die Maske genommen ist, mit den Jahren unmittelbar darauf bildet so ziemlich den Höhepunkt von Beethoven's körperlichem Dasein.

Nichtsdestoweniger wird das Aeussere des Meisters in jenen Jahren von einem Zeitgenossen, dem Kupferstecher Blasius Höfel, ein nachlässiges, zuweilen geradewegs schmutziges genannt. Es war nicht unberührt geblieben von den Geldverlegenheiten und argen Enttäuschungen, die den Meister damals getroffen hatten [1]).

Mit Höfel's Aussage stimmt es sehr gut überein, wenn Beethoven im Jahre 1813 an Zmeskall schreibt: »Die Frisur ist, wie Sie wissen, mein letztes Augenmerk.«

Auch Tomaschek bemerkt um jene Zeit die Unordnung nicht nur im Hause, sondern auch im Aeusseren. Tomaschek hatte Beethoven am 10. October 1814 besucht und schreibt über diese Begebenheit [2]): »Am 10. Vormittag besuchte ich in Gesellschaft meines Bruders Beethoven. Der Arme hörte ausserordentlich schwer an diesem Tage, so dass man mehr schreien als sprechen musste, um für ihn verständlich zu sein. Das Empfangszimmer, in dem er mich freundlich begrüsste, war nichts weniger als glänzend möblirt, nebstbei herrschte auch darin eine so grosse Unordnung als in seinem Haare.«

---

[1]) Vergl. Thayer III, 296. Der greise Höfel erzählte dem Beethoven-Biographen Thayer Vieles über seine Beziehungen zu Beethoven.

[2]) Vergl. »Libussa« 1846. (»Tomaschek's Selbstbiographie« S. 357 ff.)

Dr. Alois Weissenbach, der Dichter des Textes zu der Cantate »Der glorreiche Augenblick«, macht über den Beethoven der Congresszeit einige Angaben, die wohl schon mehrfach benützt sind, die ich aber der Vollständigkeit wegen nochmals hieher setze.

»Beethoven's Körper«, so schreibt er in seiner »Reise zum Congress« [1]), »hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind.« Nach einer sehr verfehlten cranioscopischen Bemerkung fährt der Autor fort: »Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar....«

Die äusserliche Derbheit, die uns Dr. Weissenbach hier verbürgt, finden wir auch durch Castelli's Wort bestätigt: »Beethoven war eigentlich die personificirte Kraft« [2]). So zeigt ihn auch ein Bildniss, das in jener Zeit entstanden ist. Ich meine den Höfel'schen Stich nach der Zeichnung von Letronne [3]), ein Blatt von künstlerischem Werth, dessen

---

[1]) »Meine Reise zum Congress« und »Wahrheit und Dichtung«, Wien, Wallishauser 1816, S. 166.

[2]) Mündliche Aeusserung gegen Thayer (vergl. Thayer III, 103). Ueber die Beziehungen Castelli's zu Beethoven vergl. oben den Abschnitt: »Briefe Beethoven's«, S. 91 ff.

[3]) Ueber Blasius Höfel (geb. 1792, gest. 1863) vergl. Hormair's »Archiv« 1826, S. 498 ff., 1827, S. 299, 1832, S. 130 ff., Pietznigg's »Mittheilungen aus Wien« 1832 (I, 94),

Porträtähnlichkeit ziemlich allgemein anerkannt ist. Eine Nachbildung desselben in Heliogravür ist unserem Buche vorangestellt. Ein neuer Anstoss dazu, die Züge des Componisten im Bilde festzuhalten, war jedenfalls durch die grossen Erfolge gegeben worden, die Beethoven zur Zeit des Congresses errungen hatte. Seither war dem Verleger eines guten Beethovenbildnisses reichlicher Absatz gesichert.

So hängt es jedenfalls zusammen, wenn wir seit 1814 eine ganze Reihe von Porträten des Meisters in kurzer Aufeinanderfolge entstehen sehen, da er doch früher in dieser Hinsicht weniger beachtet worden ist. Das Höfel'sche Blatt eröffnet diese Reihe; es hat manche Eigenschaften, die es einer eingehenden Beachtung würdig machen. Die Zeichnung von Louis Letronne, auf welche der Stich zurückgeht, soll allerdings schlecht gewesen sein. Höfel hat dies viele Jahre später dem Beethoven-Biographen A. W. Thayer erzählt, der ihn in Salz-

---

»Oesterreichs Ehrenspiegel«, herausgegeben von Bohr, Höfel und Reize, Wien 1836, ferner die Lexica von Nagler und Wurzbach und die Handbücher für »Kupferstichsammler« von J. Heller und A. Andresen. Auch Castelli's »Memoiren« III, S. 188 und Thayer's »Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur«, S. 10 und 15, ferner Boeheim's Artikel in Kabdebo's »Kunstchronik« I, S. 65 ff. Auch Schasler: »Die Schule der Holzschneidekunst«, S. 134, 136, 259, und »Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart«, Wien 1886, S. 4 ff. Ueber L o u i s L e t r o n n e vergl. Nagler's »Künstlerlexikon«.

burg aufgesucht hatte[1]. Der geschickte Stecher aber that offenbar hier die Hauptarbeit, indem er sich mehr an das natürliche Vorbild als an die Zeichnung hielt. Er erzählte dem genannten Forscher (am 23. Juni 1860 in Salzburg), »mit welchem Eifer er bemüht gewesen, eine vollkommene Aehnlichkeit hervorzubringen, eine Sache, die für den jungen Künstler von grosser Wichtigkeit war.« Thayer fährt auf Grundlage der Mittheilungen des Kupferstechers fort: »Höfel sah Beethoven oft bei Artaria, und, als seine Arbeit schon ziemlich vorgerückt war, bat er ihn, ihm ein- oder zweimal zu sitzen. Das Ansuchen wurde bereitwillig gewährt, und zur bestimmten Zeit erschien der Stecher mit seiner Platte. Beethoven setzte sich in die erforderliche Position und blieb vielleicht fünf Minuten lang ziemlich ruhig; dann sprang er plötzlich auf, lief zum Clavier und begann zu phantasiren, zu Höfel's grosser Qual. Der Bediente half ihm aus der Verlegenheit, indem er ihm versicherte, dass er sich jetzt nahe an's Instrument hinsetzen und mit Musse arbeiten könne. Denn sein Herr habe ihn völlig vergessen und wisse nicht mehr, dass überhaupt noch Jemand im Zimmer sei.« Höfel ging

---

[1]) Vergl. Thayer: »Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur«, Berlin 1877, S. 15. Der Besuch bei Höfel in Salzburg wird dort erwähnt. Bezüglich der Höfel'schen Mittheilung vergl. Thayer's Beethoven-Biographie III, 295 f., S. 403.

nun an die Arbeit und blieb solange dabei, als es ihm wünschenswerth erschien. Dann ging er fort, ohne dass Beethoven die geringste Notiz davon nahm. Zwei solche Sitzungen von weniger als je einer Stunde waren für Höfel's Zwecke hinreichend.

Das Porträt, das auf diese Weise zu Stande kam, ist nun allerdings zuverlässig ein wenig idealisirt. Die Pockennarben sind verschwiegen. Der allgemeine Charakter von Beethoven's Antlitz aber und der Blick sind nach der Aussage zuverlässiger Quellen gar wohl getroffen. Nicht ohne Bedeutung ist hier eine Notiz, die man A. W. Thayer verdankt. Dieser schreibt anlässlich des Stiches von Höfel in seiner Beethoven-Biographie[1]) Folgendes: »Im Jahre 1851 zeigte Alois Fuchs dem Verfasser seine grosse Sammlung, und als er an dieses Bild kam, rief er mit grossem Nachdrucke aus: »so hab' ich ihn kennen gelernt!«

Ein Zeitgenosse Beethoven's schreibt bald nach dessen Tod in den Berliner Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Nr. 96 vom 5. April 1827): »....Unter den vielen Bildern, die man von Beethoven hat, ist meines Erachtens das in seinen jüngeren Jahren von Louis Letronne gezeichnete und von Riedel gestochene das ähnlichste. In seinen Augen lag etwas ungemein Lebendiges und Glänzendes und die Regsamkeit seines ganzen Wesens

[1]) III, 296.

hatte wohl seinen Tod nicht als so nahe erwarten lassen...«[1]) Der Riedel'sche Stich gibt aber genau denselben Typus wieder, wie der Höfel'sche.

Auch Schindler, der den Beethoven des Jahres 1814 wohl gekannt hat, gibt dem Höfel'schen Stiche unter den älteren Bildnissen »unbedenklich den Vorzug«. (II, 287.)

Werfen wir einen Blick auf den Stich selbst oder auf die etwas verkleinerte Nachbildung, die hier gegeben wird, so sehen wir den Meister im Brustbilde dargestellt. Er blickt uns mit hellem Auge gerade an. Der Ausdruck seines Antlitzes ist ein froher und tritt somit zu dem Ernste in Gegensatz, der sonst die Bildnisse Beethoven's beherrscht. Ein kerniges Antlitz mit breiter Nase, breitem Munde. In die Stirn herab reichen zwei grosse Büschel des dichten Haares.

Wie es die Zeit verlangte, trägt Beethoven noch immer die Vatermörder, die wir schon um 1807 beobachtet haben. Die helle Halsbinde aber reicht nicht mehr bis an's Kinn, die Weste dagegen noch bis hoch an den Hals hinauf.[2])

---

[1]) Hier nach Seyfried: »Beethoven's Studien etc.«, Anhang, S. 95.

[2]) Hochovales Stichfeld, gr. 4°. Doppelte punktirte Einfassungslinie. Paralell mit dieser ist Folgendes geschrieben: »Dessiné au Crayon par Louis Letronne et gravé par Blas. Höfel 1814«. Titel: »Ludwig van Beethoven.« Ganz unten mitten die Adresse: »Wien bey Artaria und Comp.«

Beethoven selbst hatte offenbar Freude an diesem Porträt. So schickt er es z. B. durch Herrn Eichhoff an Wegeler nach Bonn. Später erkundigte er sich dann, ob Wegeler es erhalten hat.[1] »....ich hoffe, Du hast meinen Kupferstich und auch das böhmische Glas erhalten.« An Ries schreibt er im März 1816 gleichfalls von einem Porträt, das wahrscheinlich das Höfel'sche Blatt ist. »....Uebrigens sollte sich mein lieber Schüler Ries hinsetzen und mir was tüchtiges dediciren; worauf denn der Meister auch antworten wird und Gleiches mit Gleichem vergelten. Wie [,] soll ich Ihnen mein Porträt schicken?«

In Leipzig wurde das Blatt rasch nachgestochen, und zwar von Riedel schon im Jahre 1815. Dieser Stich ist der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom Jahre 1817 als Titelbild vorangestellt.[2] Eine

---

[1]) Wegeler (biogr. Notizen, S. 48) gibt hiezu die Anmerkung, dass der Stich von Höfel nach Letronne gemeint sei. Auf dem Blatte stand unten: »Für meinen Freund Wegeler. Wien den 27. März 1815. Ludw. van Beethoven.« Auch einem Herrn Huber übersendet er auf Verlangen den Stich von Höfel. Th. III, 296. Dieses Exemplar mit dem kurzen Begleitschreiben ist noch vorhanden und befindet sich gegenwärtig im Besitze von Herrn J. Markowitz in Wien.

[2]) Das Blatt trägt die Bezeichnung: »Dessine« (sic!) »au Crayon p. Louis Letronne et grave« (sic!) »p. Riedel 1815.« Ueber dem Porträt ist in Letterndruck der Titel der Zeitschrift zu lesen. H. 0, 14, 4, Br, 0, 11, 8. Zuverlässig existiren auch Abzüge ohne diesen Druck. Schindler (II, 287) erwähnt,

Lithographie von H. E. v. Wintter, die im Jahre 1817 hergestellt ist, und die wohl hätte als Originalbildniss gelten sollen, scheint nur eine matte Copie nach Höfel's Stich zu sein.[2])

Auch die beiden Gemälde, die ich nunmehr besprechen muss, dürften ihre Entstehung der Weltberühmtheit verdanken, die Beethoven zur Congresszeit mit einem Male erworben hatte. Werthvoll sind die Bilder von Mähler und von Heckel, die ich hier meine, freilich nicht. Indess müssen wir uns mit ihnen abfinden, da sie nun einmal vorhanden sind. Das Mähler'sche Bild, das in mehreren Wiederholungen

---

dass der Stich bei Breitkopf und Härtel »auch im Handel« erschienen ist. Auch der Wiener Stecher Kurka, der u. A. auch von Artaria für Titelblätter beschäftigt wurde (vergl. »Zweite Beethoveniana«, S. 365), scheint einen Nachstich ausgeführt zu haben. Wenigstens hat sich eine vorbereitende punktirte Zeichnung im Besitze seiner Familie in Wien erhalten.

[2]) Eine Anzahl von späteren Beethoven-Bildnissen geht auf den Letronne-Höfel'schen Typus zurück, so die Stiche von Bollinger (gutes Blatt), Geoffroy, von T. Blood, auch das wenig einnehmende Bildniss, welches dem kleinen »Beethoven« von Fel. Clément (Paris, Hachette 1882) vorangestellt ist. Es sei hier auch erwähnt, dass die kalligraphische Abschrift der Compositionen Beethoven's im Besitze der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien mit dem Höfel'schen Stiche geziert ist. Schroeder's »Katalog« von 1879 kennt ausserdem: »Brustb. 8°. Letronne p. Oertel lith.« Drugulin's »Verzeichniss von Portraits zur Geschichte des Theaters und der Musik«, Leipzig 1864, erwähnt einen »Reliefstich, 4. B., Höfel fec.« Die letztgenannten Blätter kenne ich nicht.

existirt, halte ich für einen misslungenen Versuch, der an Werth ziemlich tief unter dem ersten Mähler-schen Beethoven-Bildnisse steht. An dem Heckel-schen, wenn ich nach einer Photographie des letzteren urtheilen darf, die in jüngster Zeit ausgegeben worden ist[1]), zeigen der Mund und das Kinn Uebereinstimmung mit der Maske. Auf dem Mähler'schen Bilde finde ich fast gar keine Züge, die mit denen der Maske paralell gehen. Das Günstigste, was man ironischerweise vielleicht sagen könnte, wäre das, es sei die Frisur und die Kleidung vielleicht richtig wiedergegeben.[2])

[1]) Von der Firma J. Ferd. Heckel in Mannheim, in deren Besitze sich auch das Originalgemälde befindet. Es ist ein Brustbild. Kopf ein wenig nach rechts gewendet. Tracht der Zeit. Mit der Maske hat dieses Bildniss keine Aehnlichkeit. Die Nase und die Oberlippe sind offenbar zu lang. Mund und Kinn scheinen getroffen, wenn man die obere Hälfte des Gesichtes verdeckt. Die Haare sind wirr. Wie man mir mittheilt, soll dieses Beethoven-Bildniss im Streicher'schen Pianofortesaale gemalt sein. (Mittheilung der Firma Heckel.) Die Lithographie von Hatzfeld nach dem Heckel'schen Gemälde, die u. A. auch in Nottebohm's Verzeichniss vorkommt, ist heute schon selten geworden.

[2]) Die Entstehungszeit des Mähler'schen Bildes wird durch eine Notiz in der »Allgemeinen Musik-Zeitung« vom August 1815 annähernd bestimmt. Dort lesen wir: »Eine besondere Würdigung und öffentliche Bekanntmachung verdient die Tonkünstlergalerie des Herrn Mähler. Dieser geschickte junge Mann studirte drei Jahre in Dresden bei dem berühmten Graff und bildete sich dann auf der hiesigen (Wiener) Akademie

Wollen wir uns den Beethoven jener Jahre lebhafter vor Augen bringen als es die Bilder von Heckel und Mähler gestatten, so horchen wir auf das, was der englische Pianist Charles Neate über ihn zu sagen weiss. Neate's Mittheilungen beziehen sich auf den Sommer 1815. Sie sind uns durch Thayer überliefert worden. Neate spricht zunächst von Beethoven's bezaubernder Freundlichkeit

---

noch ferner aus. Als Liebhaber der verwandten Kunst verfertigte er in seinen Mussestunden eine Reihe von Bildnissen der einheimischen Tonsetzer, welche (Gemälde) sich sämmlich durch einen kräftigen Pinsel, sprechende Aehnlichkeit [?] und unverkennbaren Seelenausdruck [?] rühmlichst auszeichnen. Bis jetzt sind folgende Porträts vollendet: Beethoven, Eibler, Gelinek, Gyrowetz, Hummel, Seyfried, Weigl.« Welche die erste Aufnahme des Bildes ist, vermag ich nicht zu sagen. Gegenwärtig befindet sich jene Tonkünstlergalerie, die in jener Notiz der »Allgemeinen Musik-Zeitung« von 1825 bereits erwähnt ist, im Besitze der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu Wien. (Vergl. C. F. Pohl: »Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates« (Wien 1871), S. 118. Ferner »Jahresbericht des Wiener Conservatoriums« von 1870, S. 15. Ob aber das für jene Tonkünstlergalerie gemalte Beethoven-Bildniss die Originalaufnahme oder eine Wiederholung ist, bleibt einstweilen unklar. Es scheint, dass die Originalaufnahme bei Mähler bis zu dessen Tode verblieben ist, und dass er für die Tonkünstlergalerie eine Wiederholung gemalt hat. Eine solche fertigte er auch für Beethoven's Freund, Ignaz von Gleichenstein, in dessen Familie das Gemälde auch verblieben ist. (Vergl. Thayer III, 164, 327 und 519.) Gegenwärtig befindet es sich im Besitze des Majors Victor von

gegen Personen, die ihm zusagten. Seine Abneigungen waren dagegen überaus heftig. Dann kommt Neate auf die äussere Erscheinung des Meisters zu sprechen: »Seine dunkle Gesichtsfarbe war in jener Zeit stark geröthet und [sein Mienenspiel] in hohem Grade belebt; sein üppiges Haar war in wunderlicher Unordnung. Er lachte fortwährend, wenn er bei guter Laune war, und dies war er meistentheils.....«[1])

Theilweise Bestätigung und Ergänzung finden diese Worte durch die Angaben Dr. Carl von

---

Gleichenstein zu Freiburg i. Br. Diese Wiederholung ist von Ruf und Dilger in Freiburg photographirt und nach dieser Vorlage im »Graphic« (vom 8. Jänner 1887) und in der »Leipziger illustrirten Zeitung« (vom 2. April 1887) reproducirt worden. Das bei Mähler verbliebene Bild kam später in die Familie von Karajan. Auf die Rückseite des Bildes schrieb Prof. Dr. Th. G. v. Karajan: »gemalt von J. Mähler .... vor dem 27. Mai 1815 zu Wien. Mähler war geboren zu Ehrenbreitstein..... starb in Wien 1860. Ich kaufte das Bild von seiner Erbin, Namens Louise Gnadflieg, seiner Wirthschafterin im Juli 1860.« Das Bild ist von Wendling, dann von Angerer photographirt worden. H. Adlard hat es gestochen (in 8°, nach 1860). Die Wiederholung im Besitze der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien war im Jahre 1880 auf der historischen Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause zu sehen. (Nr. 482 des Kataloges.)

[1]) Thayer: III, 343. Seyfried, der Beethoven schon mindestens seit 1803 kannte, weiss von des Meisters »dröhnendem Gelächter« zu erzählen. (Vergl. Beethoven's Studien im Generalbasse etc., Anhang, S. 19.)

Bursy's, der Beethoven im Juni 1816 besuchte. Er beschreibt den Meister so: »Klein, etwas stark, zurückgestrichenes Haar, worunter schon viel graues zu sehen ist, ein etwas rothes Gesicht, feurige Augen, die zwar klein (klar?), aber tiefliegend und voll ungeheuren Lebens sind..... Sobald er schwieg, so runzelte sich seine Stirn und er hat ein düsteres Ansehen, dass man Scheu vor ihm haben könnte«[1]).

So war Beethoven im Jahre 1816. Vielleicht ist auf den Stimmungswechsel Gewicht zu legen, der in den beiden letzten Anführungen zu Tage tritt. Im Sommer 1815 ist unser Meister noch vorwiegend bei guter Laune und lacht noch gern und viel. Ein Jahr darauf muss dem Beobachter schon sein düsteres Aussehen auffallen. Sollte nicht der Tod des Bruders Carl im November 1815 mit all' den unangenehmen Folgen, die sich daran knüpften, hier von Einfluss gewesen sein? Ein solcher ursächlicher Zusammenhang drängt sich Einem fast auf, wenn man Beethoven's Lebensgeschichte in jenen Jahren beachtet.

Beachtenswerth ist eine Mittheilung im Tagebuche von Fräulein Fanny del Rio, eine Quelle, die

---

[1]) Die Aufzeichnungen Dr. Bursy's finden sich in dessen Tagebuch, welches sich »in den Händen der Tochter des Aufzeichners in Mitau in Kurland« befand. Sie wurden 1856 in den »Belletristischen Blättern aus Russland« abgedruckt. Vergl. Nohl: »Beethoven, Liszt, Wagner«, S. 103. — Hier gebe ich die Stelle nach Thayer III, 391, 393.

wir schon mehrmals benützt haben. Die Aufzeichnung, von der hier Gebrauch gemacht wird, bezieht sich auf das Jahr 1816. Bekanntlich wurde Beethoven's Neffe eine Zeit lang im Institute Giannatasio del Rio erzogen. Beethoven kam oft dahin. Die Töchter des Hauses interessirten sich lebhaft für den berühmten Meister. Wollten sie mit ihm sprechen, so mussten sie dem tauben Manne unmittelbar in's Ohr schreien und hatten dabei Gelegenheit, seine Frisur aus der Nähe zu betrachten. Fräulein del Rio beschreibt nun Beethoven's Haar als »graulich«. Sie schreibt ferner davon, man glaubte, »sie wären steif und struppig, doch waren sie sehr fein, und wie er hineinfuhr, blieben sie auch stehen, was oft komisch aussah.[1])

Aus Schindler's Mittheilungen, die sich auf die Jahre seit 1814 ungefähr beziehen, erfahren wir, dass Beethoven »es bis in seine letzten Lebenstage liebte, nach Umständen sorgfältig Toilette zu machen, in welcher stets harmonische Uebereinstimmung zu finden gewesen. Ein Frack von feinem blauen Tuche (die bevorzugte Farbe in jener Zeit) mit metallenen Knöpfen kleidete ihn vortrefflich. Ein solcher, nebst

---

[1]) »Einst kam er«, heisst es weiter, »als er den Ueberrock auszog, bemerkten wir ein Loch am Ellenbogen. Er musste sich dessen erinnert haben und wollte ihn wieder anziehen, sagte aber lachend, indem er ihn vollends auszog: jetzt haben Sie's schon gesehen«.

einem anderen von dunkelgrünem Tuche, fehlte in seinem Schranke niemals. Zur Sommerszeit sah man ihn bei guter Witterung stets mit weissen Pantalons, Schuhen und weissen Strümpfen (Mode der Zeit). Weste und Halsbinde waren in jeder Jahreszeit weiss und zeichneten sich bei ihm selbst an Wochentagen durch musterhafte Reinlichkeit aus. Zu dieser Bekleidung hat man sich einen leichten Gang und gerade Haltung, überhaupt leichte Körperbewegungen zu denken, wie diese unserm Meister allzeit eigen gewesen, und man hat Beethoven's Persönlichkeit vor Augen«.[1])

Schindler betont hier offenbar viel zu sehr die eleganten Stadien in Beethoven's äusserem Auftreten, um damit seinen Helden in gutes Licht zu bringen. Stünden uns keine anderen Berichte zur Verfügung, so wären wir durch Schindler gänzlich irregeführt. Zu seinem allgemeinen Ausspruch lässt sich gleich die folgende Aeusserung des Generalmajors Alexander Kyd in Gegensatz bringen, die sich auf einen ganz bestimmten Zeitpunkt bezieht. Kyd hatte Beethoven am 28. September 1816 besucht. »Er traf ihn beim Rasiren, widerwärtig aussehend, sein röthliches von der Badener Sonne gebräuntes Gesicht buntscheckig, entstellt durch Schnitte des Rasirmessers, Papierstückchen und Seife....« Beethoven pflegte sich selbst zu rasiren und nahm, auch wenn er ein-

[1]) Beethoven-Biographie II, S. 294.

geseift war, keinen Anstand, Besuch einzulassen. Das erzählt schon Ries in den biographischen Notizen. Ries war von einem längeren Aufenthalte in Schlesien auf den Gütern des Fürsten Lichnowsky zurückgekehrt und eilte, Beethoven zu besuchen. »Als ich«, schreibt er, »in sein Zimmer trat, wollte er sich eben rasiren und war bis an die Augen (denn so weit ging sein erschrecklich starker Bart) eingeseift. Er sprang auf, umarmte mich herzlich und siehe da, er hatte die Schaumseife von seiner linken Wange auf meine rechte so vollständig übertragen, dass er auch nichts daran zurückhielt.« [1]) Dergleichen deutet nicht auf grosse Sorgfalt in äusseren Dingen.

Für die Zeit von 1816 auf 1817 steht uns die Personsbeschreibung zur Verfügung, die Carl Friedrich Hirsch überliefert hat. Wir haben sie ausführlich im vorhergehenden Essai kennen gelernt und brauchen uns hier nur an die wesentlichen Züge

---

[1]) Wegeler und Ries: »Biographische Notizen«, S. 116. dies erzählt (a. a. O., S. 119) auch von Beethoven's linkischem und unbeholfenem Benehmen, überhaupt »seinen ungeschickten Bewegungen fehlte alle Anmuth. Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach«. Das Tintenfass warf er mehrmals in's Clavier, »kein Möbel war bei ihm sicher, am wenigsten ein kostbares. Wie er es so weit brachte, sich selbst rasiren zu können, bleibt schwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf seinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. Nach dem Takte tanzen konnte er nie lernen«.

zu erinnern. Hirsch sprach vom kräftigen Körperbau Beethoven's, von der Röthe des Gesichtes, von den dichten Augenbrauen, von einer niedrigen Stirn, einer grossen und breiten Nase. Das dichte, dunkle Haar begann damals schon zu ergrauen und war aus dem Gesichte gestrichen. Die Aeusserlichkeiten, die Hirsch erwähnte, bezogen sich auch auf des Meisters Kleidung: des Sommers Strohhut, sonst Cylinder; zu Hause geblümter Schlafrock, auf der Strasse dunkelgrüner oder brauner Rock und graue oder schwarze Beinkleider.

Die Angabe von der »niedrigen« Stirn muss überraschen. Sie beruht entweder auf einem Gedächtnissfehler oder ist eine Gegensatzwirkung aus Ursache der ganz richtigen Beobachtung von Hirsch, dass auf den meisten Beethoven-Bildnissen, namentlich auf den modernen, die Stirn zu hoch gebildet ist. Die Aussage von Hirsch kam nämlich in folgender Weise zu Stande. Ich zeigte ihm meine kleine Sammlung von Beethoven-Bildnissen und frug ihn bei jedem, wie es mit seiner Erinnerung an Beethoven's Züge übereinstimme. Einige Bildnisse, von denen wir noch sprechen müssen, das Schimon'sche und das von Jos. Daniel Böhm, fand er getroffen. Eine Photographie nach dem Böhm'schen Medaillon schien ihm dagegen in manchen Partien misslungen.[1])

[1]) Ich entsinne mich nicht mehr in welchen. Das Medaillon selbst lobte er unverhohlen.

Von den neueren Bildnissen hatten jene seinen Beifall, welche sich mehr oder weniger an den Schimon'schen oder Waldmüller'schen Typus anschlossen. Meist aber betonte er, dass die Stirn viel zu hoch wäre. In dem Bestreben, mir dies recht deutlich auszudrücken, mag Hirsch dann wohl den Ausdruck »niedrig« für die Stirne gebraucht haben. Eine eigentlich niedrige Stirne hatte Beethoven nicht. Betrachten wir den Abstand von der Nasenwurzel bis zur Haargrenze, also das, was gewöhnlich Stirne heisst, an der Maske, so finden wir, dass dieser Abstand länger ist als der Nasenrücken, wodurch die Berechtigung der Bezeichnung »niedrig« sofort erlischt. Von einer auffallend hohen Stirn aber darf man bei Beethoven wohl ebensowenig reden. Das Charakteristikon liegt hier nicht in der besonderen Höhe, sondern in der auffallenden Vorwölbung der mittleren Partie bis seitlich zu den Stirnhöckern und in der aussergewöhnlichen Breite.

Die Hände Beethoven's schilderte Hirsch als roth, derb und mit dicken Venen auf dem Handrücken. Halten wir diese Angabe zusammen mit dem, was wir aus Mähler's erstem Beethoven-Bildniss und aus Czerny's Worten schon über die Hand des Meisters erfahren haben, so können wir an ihrer kräftigen, plumpen Form nicht mehr zweifeln.

Auf eine Zeit um etwas mehr als ein Jahr später als die Schilderung von Hirsch, kann die des Malers Klöber bezogen werden, der Beethoven

im Jahre 1818 zu Mödling öfters gesehen und genau beobachtet hat:

»Beethoven sah stets sehr ernst aus, seine äusserst lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas finsteren gedrückten Blick nach oben... Seine Lippen waren geschlossen, doch war der Zug um den Mund nicht unfreundlich. ...Seine Kleidung bestand in einem lichtblauen Frack mit gelben Knöpfen, weisser Weste und Halsbinde, wie man sich damals trug, doch war alles bei ihm sehr negligirt.« Auch spricht Klöber von einem breitkrämpigen grauen Filzhute, den Beethoven damals getragen haben soll.[1]) »Seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, die Haut etwas pockennarbig; sein Haar hatte die Farbe blau angelaufenen Stahles, da es bereits aus dem Schwarz in's Grau überging. Sein Auge war blaugrau und höchst lebendig. Wenn sein Haar sich im Sturme bewegte, so hatte er wirklich etwas Ossianisch-Dämonisches. Im freundlichen Gespräche nahm er dagegen einen gutmüthigen und milden Ausdruck an, besonders wenn ihn das Gespräch angenehm berührte. Jede Stimmung seiner Seele drückte sich augenblicklich in seinen Zügen gewaltsam aus.«

Die angeführte Schilderung dient uns dazu, den Eindruck zu beleben, den wir von dem Bild-

---

[1]) Vergl. »Allgemeine musikalische Zeitung« 1864, S. 324 f. »Miscellen«. Von Beethoven's auffallendem Aeussern in jenen Jahren berichtet mein Essai »Beethoven in Mödling«.

nisse erhalten, das derselbe Klöber[1]) 1818 in Mödling gemalt hat.[2]) Der fast lebensgrosse Kopf ist durch eine Lithographie und durch viele freie Wiederholungen so bekannt geworden, dass ich von einer ausführlichen Beschreibung desselben absehen und ihn sogleich der Maske gegenüberstellen kann. Ich halte die letztere so, dass sie in derselben Wendung vor mir steht und dieselbe Beleuchtung erhält, wie der von Klöber gemalte Kopf. Da muss denn freilich mancher bedenkliche Fehler zum Vorschein kommen, der sich nicht aus der seit dem Entstehen der Maske bis zum Malen des Bildes verstrichenen Zeit erklären lässt. Die Ausbiegung des Jochbeins und das Auge sitzen viel zu hoch über dem Munde und der unteren Nasengrenze. Die Stirn ist an und für sich zu hoch, in ihrer Begrenzung gegen links total verfehlt und überdies

---

[1]) Ueber August v. Klöber (geb. 1793, gest. 1864) vergl. Nagler's und Seubert's Künstlerlexica und die dort angegebene Literatur.

[2]) Das Originalgemälde zu sehen habe ich bisher nicht Gelegenheit gehabt. Eine Beschreibung desselben (in der »Wiener Zeitschrift von 1818«, wie Nohl die Quelle nennt) deutet darauf hin, dass Beethoven in ganzer Figur dargestellt ist zugleich mit seinem Neffen, beide im Vordergrunde einer Landschaft aus der Brühl bei Mödling. Eine grosse Anzahl von modernen Beethoven-Bildnissen schliesst sich an den Typus des Klöber'schen Beethoven an. Ein kleiner Lichtdruck nach der Lithographie ist der Nohl'schen Publication: »Beethoven's Brevier« als Titelblatt vorangestellt.

rechts so modellirt, dass sie in dieser Hälfte viel flacher sein müsste, als es der Contur in der anderen Hälfte verlangt. Die Nase und die Nasenwurzel ist etwas zu hoch, aber gut modellirt. Die Bildung des Mundes, die Asymmetrie des Kinns, die kurzen aufsteigenden Falten zu unterst an der Stirn, unmittelbar über der Nasenwurzel sind zweifellos getroffen. Am störendsten sind die Mängel, dass Nase und Stirn zu hoch sind. Dies stellt sich als besonders auffallend heraus, wenn man die Höhe der unteren Gesichtshälfte bis zum unteren Ende der Nase mit der complementären oberen Hälfte in beiden Abbildern vergleicht. In der oberen Hälfte des Klöberschen Kopfes verdoppelt sich durch die übertriebene Ausdehnung sowohl der Nase als auch der Stirne der Fehler der allzugrossen verticalen Abmessung[1]).

---

[1]) Wem die Maske und das Klöber'sche Blatt zu gleicher Zeit zur Verfügung stehen, der bringt sich auf empirischem Wege das Missverhältniss von Stirn und Nase auf dem Klöberschen Bilde leicht zum Bewusstsein, indem er in der, diesem Bilde entsprechenden, Stellung die Maske befestigt und nun das Blatt in gleicher Höhe daneben hält und das in jener Entfernung, in welcher die untere Gesichtshälfte auf beiden genau in gleicher Grösse erscheint. Nun vergleiche man. Die Stirne der Maske erscheint dann niedriger, die Nase kürzer als die entsprechenden Theile auf dem Klöberschen Bilde. Die Vergleichungen des Bildes mit der Maske wurden mir wesentlich durch Herrn Photographen J. Löwy in Wien erleichtert, der mir Aufnahmen von der Maske herstellte, wie sie dieselbe Stellung und Beleuchtung zeigt, die wir auf dem Klöber'schen Bilde sehen. Die

Die zwei oberen Drittheile des Antlitzes beeinflussen nun den Gesammteindruck so sehr, dass ich mit einer vollen Anerkennung des Klöber'schen Beethoven-Bildnisses stark zurückhalten möchte. Bezüglich der Werthschätzung desselben, soweit es sich um die Aehnlichkeit handelt, muss jedenfalls auch noch eine ältere Stimme vernommen werden. Anton Schindler, der Beethoven seit 1814 kannte und der durch Jahre hindurch Gelegenheit hatte, des Meisters Züge sich einzuprägen, sagt von dem Bilde: »In der Klöber'schen Zeichnung ist nicht einmal der Contur richtig, viel weniger erkennt man aus den groben Zügen eine Spur von geistigem Inhalte. Das ist das Antlitz eines ehrlichen Bierbrauers, aber keines Künstlers, sollte es auch eben kein Beethoven sein. Unter den schlechten Abbildungen von unserem Meister muss diese als die gemeinste bezeichnet werden. Im nördlichen, wohl auch im westlichen Deutschland ist diese die verbreitetste.«

Schindler ist hier zwar zu beachten, muss aber doch als Parteimann gelten, da er Besitzer eines anderen, wie ich glaube, besser getroffenen Beethoven-Bildnisses war. Seine Voreingenommenheit für dieses macht ihn nun wahrscheinlich ungerecht.

Beethoven selbst, scheint es, hat sich über das Klöber'sche Bild freundlicher geäussert, wenn wir

Umrisse konnten nun als zuverlässig gelten und ihre Bausen aufeinandergelegt werden; auch konnte man nun die einzelnen Abmessungen mit dem Zirkel nehmen.

anders den Mittheilungen Klöber's, aus denen wir oben schon einige Stellen benützt haben, Glauben schenken wollen:

»Als Beethoven mein Bild sah« lesen wir als Mittheilung von Klöber, »bemerkte er, dass ihm die Auffassung der Haare auf diese Weise sehr gefalle, die anderen Maler hätten sie bis jetzt immer so geschniegelt wiedergegeben, so wie er vor den Hofchargen erscheinen müsse, und so wäre er gar nicht.« Freilich ist damit für die Aehnlichkeit noch nichts gewonnen, und wir sehen uns doch wieder auf das Vergleichen mit der Maske angewiesen, das wir schon versucht haben. Der Blick Beethoven's mag von Klöber gut aufgefasst sein; wenigstens glotzt uns aus seinem Gemälde nicht jenes geistlose Auge entgegen, das auf den Mähler'schen Bildern von 1814 so niederschlagend wirkt. Jedenfalls hatte Klöber Gelegenheit gehabt, Beethoven genau zu beobachten. [1])

Das Jahr 1819 ist für die Kenntniss der Beethoven-Bildnisse von Wichtigkeit. Es sieht zwei Porträte entstehen, die geschätzt werden und das wohl mit Recht. Aus demselben Jahre ist uns auch

---

[1]) Klöber's Mittheilungen sind in mehrfacher Beziehung interessant. Man entnimmt daraus, dass der Maler den grossen Tonmeister auch im Freien und beim Componiren beobachten konnte. Unter Anderem sagte er auch: »Jeden Morgen sass er mir ein kleines Stündchen«. Vergl. auch den Essai »Beethoven in Mödling«.

eine kurze Personsbeschreibung erhalten, die wir der Betrachtung jener Bildnisse voranstellen wollen.

Am 17. Jänner 1819 gab die juridische Facultät in Wien eine Akademie zum Besten ihrer Witwen und Waisen. Beethoven's A-dur-Symphonie wurde aufgeführt. Beethoven dirigirte sie selbst. Bei jener Akademie war auch der schwedische Dichter Atterbom zugegen, der sich über Beethoven's Aeusseres, seine Art zu dirigiren u. A. Notizen gemacht hat. Atterbom schreibt:

»Beethoven habe ich auch bei einem Privatconcert gesehen. Der Mann ist kurz gewachsen, aber stark gebaut, hat tiefsinnige melancholische Augen, eine hohe gewaltige Stirn und ein Antlitz, in dem sich keine Spur von Lebensfreude mehr lesen lässt. ......Er dirigirte selbst das Concert, bei dem ich ihn sah...« Atterbom theilt dann auch mit, dass Beethoven das Pianissimo damit andeutete, »dass er leise niederkniete und die Arme gegen den Fussboden streckte, beim Fortissimo schnellte er wie ein losgelassener elastischer Bogen in die Höhe, schien über seine Länge hinauszuwachsen und schlug die Arme weit auseinander; zwischen diesen beiden Extremen hielt er sich beständig in einer auf- und niederschwebenden Stellung« [1]).

---

[1]) Hier nach L. Nohl's »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen«, S. 131. Nohl gibt, wie so häufig, die Quelle, aus der er schöpfte, nur sehr ungenau zu erkennen.

Nun zu den beiden Bildnissen, auf die oben angespielt wurde. Es sind die Gemälde von Schimon und von Stieler. Die Gesichtstypen, welche sie uns darbieten, beherrschen vielfach die Vorstellung, die wir uns von Beethoven's Antlitz zu machen pflegen. Nicht ganz ohne Recht, wie es scheint, wenigstens soweit es die Züge des nunmehr schon achtundvierzigjährigen Beethoven betrifft.

Wir müssen die beiden Bildnisse näher betrachten. Das von Ferdinand Schimon gemalte Brustbild war in den Besitz Schindler's gelangt und dann schon für die erste Auflage der Beethoven-Biographie des Genannten von Eduard Eichens gestochen worden[1]). Wir geben hier eine heliographi-

Er schreibt, dass die Aufzeichnungen Atterbom's »im Jahre 1867... in Deutschland« erschienen sind. »In Europa« wäre noch allgemeiner. Ueber Beethoven's Art zu dirigiren gibt auch Seyfried Auskunft. Vergl. »Beethoven's Studien etc.«, Anhang S. 17.

[1]) Ueber Ferdinand Schimon (geb. 1797, gest. 1852) vergl. Wurzbach's Biographisches Lexikon. Schimon war auch Musiker. Er kam 1821 als Tenorist an's Hoftheater nach München. Die Angabe in Böckh's »Merkwürdigkeiten von Wien«, 1823, bezieht sich offenbar auf die Zeit unmittelbar vor Schimon's Abgang nach München. Es heisst bei Böckh: »Schimon Ferdinand, Porträtmaler. Auf der Windmühl in der Rosengasse Nr. 62.« Schimon hat auch C. M. v. Weber's Bildniss gemalt. Vergl. M. v. Weber's »Biographie von C. M. v. W.« II, 603. Ueber Schimon vergl. auch das Musiklexikon von Mendel und das von Riemann. — Ueber Eduard Eichens (geb. 1804,

sche Nachbildung des Stiches. Mit dem übrigen auf Beethoven bezüglichen Besitze Schindler's ist auch das Beethoven-Porträt nachträglich nach Berlin in die königliche musikalische Bibliothek gelangt. Dort wird es noch heute bewahrt [1]).

---

gest. 1877) vergl. Seubert's »Künstlerlexikon«, Andresen und Wessely's »Handbuch für Kupferstichsammler« (auch den Anhang), Heller's »Praktisches Handbuch« etc., besonders aber Naumann's Archiv 1870, S. 138 ff. Das Beethoven-Bildniss ist unter Nr. 110 aufgezählt.

[1]) Ich habe es dort im Jahre 1881 gesehen. Ueber die Schicksale des Bildes gab mir Herr Conservator Dr. Kopfermann gütigst briefliche Auskunft (13. Oct. 1881), ebenso über die Dimensionen: 0,615 $\times$ 0,485. (Ovales Feld auf rechteckiger Fläche. Leinwand.) Schindler berichtet auch von einer Copie des Bildes, die er besessen hat. — Von dem Eichens'schen Stiche existiren auch Abdrücke, die nicht für Schindler's Buch beschnitten worden sind. Diese tragen nahe dem unteren Plattenrande die Adresse: »Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung in Münster«. Auf Schimon's Beethoven-Bildniss gehen folgende Blätter zurück: Ein Stich von R. Reyher, eine Lithographie von P. Rohrbach (diese ist auch photographirt), eine Lithographie von E. Desmaison (1855), ferner ein Holzschnitt in Reissmann's »Illustrirter Geschichte der deutschen Musik«, S. 408; eine Lithographie von Dr. A. F. Kunike in Wien. Von der Scene, die sich vor dem Schimon'schen Gemälde zu Paris im Winter 1840 abgespielt hat, berichtet Schindler (vergl. »Beethoven in Paris«, S. 21 ff.). Die Orchestermitglieder der Concerte im Conservatoir trieben geradewegs Abgötterei mit dem Bilde. »Chapeaux bas!« »Ein Theil der Menge fiel auf die Kniee....« Man liess gleich darauf eine »Lithographie im grossen Massstabe« nach dem Gemälde herstellen.



[illegible] den [illegible]

[illegible] Geschichte der deutschen Musik [illegible] A. J. Kandler in Wien [illegible]

[illegible] Schi[illegible] [illegible]

[illegible] Conse[illegible] [illegible] keineswegs [illegible]

[illegible] Gemälde [illegible]



BEETHOVEN

nach dem Stiche von Eichens

Es ist klar, dass wir uns über die Zeit und Umstände der Entstehung des Bildes bei Schindler Rathes erholen müssen; dass wir die Beurtheilung der Aehnlichkeit nicht auf Grundlage von Schindler's Voreingenommenheit, sondern auf Grundlage einer Vergleichung mit der Maske vornehmen werden, ist nicht minder zu erwarten. Von der Entstehung des Schimon'schen Bildes sagt Schindler, dass es aus der Herbstzeit 1819 stammt und erzählt dann Folgendes (II, 288 f.):

»Auf meine Fürsprache erhielt der noch sehr junge Maler die Erlaubniss, seine Staffelei neben des Meisters Arbeitszimmer aufstellen zu dürfen und da nach Belieben zu schalten. Eine Sitzung hatte Beethoven standhaft verweigert; denn eben im vollsten Zuge mit der Missa solemnis, erklärte er, keine Stunde Zeit entbehren zu können. Schimon aber war ihm bereits auf Weg und Steg nachgeschlichen und hatte schon mehrere Studien zum Behufe seiner Arbeit in der Mappe, war daher mit der so lautenden Erlaubniss ganz zufrieden. Als das Bild bis auf ein Wesentliches, den Blick des Auges, fertig war, schien guter Rath theuer, wie dieses Allerschwierigste zu erreichen. Denn das Augenspiel in diesem Kopfe war von wunderbarer Art und offenbarte eine Scala vom wilden, trotzigen bis zum sanften, liebevollsten Ausdrucke, gleich der Scala seiner Gemüthsstimmungen; für den Maler also die gefährlichste Klippe. Da kam der Meister selber entgegen. Das derbe

naturwüchsige Wesen des jungen Akademikers, sein ungenirtes Benehmen wie auf dem Atelier, sein Kommen ohne »guten Tag« und Gehen ohne »Adieu« zu sagen, hatten Beethoven's Aufmerksamkeit mehr rege gemacht als das auf der Staffelei Stehende; kurz der junge Mann fing an, ihn zu interessiren: er lud ihn zum Kaffee ein. Diese Sitzung am Kaffeetische benutzte Schimon zur Ausarbeitung des Auges. Bei wiederholter Einladung zu einer Tasse Kaffee zu sechzig Bohnen war dem Maler Gelegenheit gegeben, seine Arbeit zu vollenden, mit welcher Beethoven ganz zufrieden gewesen.«

Schindler gesteht hierauf ein, was ich mit gutem Gewissen bestätigen kann, dass Schimon's Gemälde keinen bedeutenden Kunstwerth beanspruchen dürfe. Dagegen hebt er die »charakteristische Wahrheit« hervor. »Im Wiedergeben des so eigenthümlichen Blickes, der majestätischen Stirne, dieser Behausung mächtiger, erhabener Ideen, des Colorits, im Zeichnen des festgeschlossenen Mundes und des muschelartig gestalteten Kinns, hat kein anderes Bildniss[1]) Naturwahreres geleistet. Nahe Verwandtschaft mit dem

---

[1]) Ich muss hier bemerken, dass Schindler nur drei Oelgemälde kennt (II, S. 287), die Beethoven vorstellen, oder dass er wenigstens nicht mehr kennen will. Er lässt nur das von Schimon, Stieler und das von Waldmüller gelten. Auf die Maske und ihre Bedeutung achtet er nicht. Die Klein'sche Büste scheint er nicht gesehen zu haben.

Kupferstiche aus dem Jahre 1814 ist im Ganzen unverkennbar.«

Bezüglich des Stiches von Eichens deutet Schindler in einem weiteren Abschnitte an, dass er zwar als eine gute Arbeit anerkannt, übrigens doch nicht ganz ohne Mängel sei. Vergleichen wir den Stich mit der Maske von 1812, die wir einstweilen wohl noch zu diesem Zwecke heranziehen können, so muss der Contour der rechten Wange unbedingt zu voll erscheinen, die Stirne ein wenig zu hoch, die Nase zu lang. Die aufsteigenden Furchen über der Nasenwurzel, zwischen den Brauen sind beachtet, auch die allgemeine Form des Kinns, wenngleich die schon oft erwähnte Querfurche vernachlässigt ist. Der Gesammteindruck des Kopfes nähert sich hier mehr dem der Maske, als es bei dem Klöberschen Kopfe der Fall war. Der Mängel im Einzelnen gibt es aber auch hier genug, um uns eine volle Anerkennung zu verbieten.

Versuchen wir also unser Glück mit dem zweiten der Bildnisse, die im Jahre 1819 entstanden sind, mit dem Stieler'schen Gemälde[1]). Musste

[1]) Ueber Jos. Stieler (geb. 1781, gest. 1858) vergl. Nagler's und Seubert's Künstlerlexica und Wurzbach's biographisches Lexikon. Stieler kam 1812 nach München, 1816 nach Wien und kehrte 1820 wieder nach München zurück. Viele seiner Gemälde sind in der neuen Pinacothek in München zu sehen (vergl. den Katalog von 1881; dort auch das Goethe-Bildniss, Nr. 255). Vergl. auch den Müller'schen Katalog des

Schimon als eine Künstlerindividualität von untergeordnetem Range gelten, so kann Stieler's Name, ehemals hochberühmt, noch heute auf einen guten Klang Anspruch erheben. Man kennt die vielen Bildnisse, die er von Mitgliedern des österreichischen, des bairischen Herrscherhauses gemalt hat, man muss sein Goethe-Bildniss als bedeutendes Werk gelten lassen. Hier wäre also von vornherein eine bessere Leistung zu erwarten, ein Kunstwerk von ausgereifter Technik, das die Züge des Meisters mit Sicherheit festzuhalten verstanden. Nun gibt es aber auch in diesem Falle dort und da einen Haken: das Bild ist nicht fertig gemalt; Beethoven hat nur einige Sitzungen gewährt.

Sehr schätzenswerthe Mittheilungen über das Bild verdanke ich der Gräfin Rosalie Sauerma in Berlin, der Besitzerin desselben, die mir viele briefliche Anfragen im Jahre 1881 ausführlich beantwortet hat. [1])

Der Kopf Beethoven's reicht bis nahe an den oberen Rand »da Stieler nur dieses Stück Leinwand aufgespannt hatte, als Beethoven sich malen liess. Die Augen sind braun, machen aber einen blauen

Thorwaldsen-Museums in Kopenhagen (Nr. 163). Ein Billet Beethoven's an Stieler ist mitgetheilt bei Nohl »Neue Briefe Beethoven's«, 229.

[1]) Die Dimensionen des Bildes betragen ungefähr 0,71 × 0,57.

Eindruck, da das Weiss im Auge leuchtend in's Bläuliche spielt.....« Auf der Rückseite des Gemäldes las Frau Gräfin Sauerma: »Ludwig v. Beethoven, Tonsetzer, nach der Natur gemalt von J. Stieler 1819«, eine Inschrift, die von Stieler's Hand herrührt. Dies erfuhr Gräfin Sauerma, als sie mit Stieler selbst bekannt wurde und ihn, den »alten liebenswürdigen Meister« um alle Umstände genau befragte, die sich auf sein Beethoven-Bildniss bezogen. Das Bild war nach Braunschweig zu einer Kunstausstellung geschickt worden; damals ist es bei irgend einer Gelegenheit gestürzt und hat einen kleinen Riss bekommen (am Aermel des Dargestellten). Stieler hatte das Bild einem russischen Fürsten versprochen und musste nun mit einer Copie des Bildes und mit einer Geldsumme schadlos gehalten werden. »Die Copie sei schlecht genug ausgefallen«, so sagte Stieler. Hierauf betont Gräfin Sauerma in ihrem Briefe, dass Stieler's Originalporträt des grossen Tonmeisters »sehr skizzenhaft gemalt« sei; deshalb wäre das Copiren schwieriger gewesen. Auch hat Stieler erzählt, dass ihm Beethoven nur dreimal gesessen. »Ich fragte (Stielern) darauf, ob denn Beethoven so wunderbar schöne Damenhände gehabt habe. Stieler gestand mir ein, dass er die Hände nach der Phantasie gemalt habe. Denn Beethoven hätte sich nicht mehr bewegen lassen, noch weitere Sitzungen zu geben.....«

Aus anderen Mittheilungen von Gräfin Sauerma entnehme ich, dass auf dem Stieler'schen Gemälde die Blatternarben in Beethoven's Gesicht ein wenig angedeutet sind. Auf das Heft, das Beethoven im Bilde vor sich hält, sollte Stieler hinschreiben: Missa solemnis. Es sei sein bestes Werk, habe der Tondichter gesagt, »Lasst mich um Ehre werben, für sie hab' ich gelebt, für sie auch will ich sterben.«

Auch über viele Einzelheiten belehrten uns die brieflichen Mittheilungen von Gräfin Sauerma. Wir erfahren, dass Beethoven's »Gesichtsfarbe blühend« ist, obwohl die Haare schon einen »grauen Eindruck machen«. Bezüglich der Kleidung heisst es: »der Rock ist dunkelblau, der Shwal ziegelroth, der Kragen blendend weiss«.

Das unvollendet gebliebene Stieler'sche Beethoven-Bildniss scheint der Maler für sich behalten zu haben. Wie mir Stieler's Witwe vor mehreren Jahren mittheilte, blieb es bis zu Ende der Dreissigerjahre im Besitze der Familie. Dann kam es nach Braunschweig an den dortigen Kunstverein. Bei einer Verlosung fiel es Herrn Rath Spohr zu, dem Bruder des Tonkünstlers. Gräfin Sauerma, die Tochter von Rath Spohr, kam in der Folge in den Besitz des Bildes. [1])

---

[1]) Nach brieflichen Mittheilungen von Frau Jos. Stieler, der Witwe des Malers. Diese schreibt auch: »Beethoven sass

Schindler ist über das Stieler'sche Beethoven-Porträt, wie es scheint, schlecht unterrichtet. Er versetzt die Entstehung des Werkes in die »Herbstzeit von 1821«. Auch schwankt er im Urtheile über den Werth des Bildes in verschiedenen seiner Mittheilungen [1]). Aus verschiedenen Aufzeichnungen in den Conversationsheften, die der taube Meister schon damals im Verkehre mit seinen Bekannten benützen musste, scheint hervorzugehen, dass man Stieler's Arbeit

---

mehrmals und unterhielt sich in seiner Weise lebhaft während der Sitzungen, indem er meinem Gatten jedesmal die Schiefertafel hinreichte, damit er schriftlich seine Fragen beantworte.«

[1]) Anders schreibt er in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1835, S. 117 f., anders in seiner Beethoven-Biographie. Für Schindler's Annahme der Jahreszahl 1821 würde der Umstand sprechen, dass Beethoven selbst die Inschrift »Missa solemnis« angeregt hat. 1819 war die Messe erst begonnen worden. 1820 ging Stieler indess schon wieder nach München. Im März 1820 schreibt er aber noch in Wien in ein Conversationsheft: »Madame Brentano soll leben. — Haben Sie nach Frankfurt geschrieben, dass ich Ihr Porträt angefangen habe?« Thayer .... vermuthet als Schreiber dieser Notiz den Maler Stieler (in einem an mich gerichteten Briefe). Ja sogar noch im Juni 1820 findet Thayer eine Stieler'sche Notiz in den Conversationsheften. »Bis zur nächsten Kunstausstellung werde ich Ihr Porträt nochmals machen, aber ganz in Lebensgrösse. Ihr Kopf macht sich vorzüglich gut von vorn, und es war passend, weil auf der einen Seite der Haydn, auf der andern der Mozart. — Der Wachtl hat eine ausserordentliche Freude mit Ihrem Portrait.« (Gütige Mittheilung von Thayer.)

für gelungen hielt.[1]) Auch Beethoven's Freund, Steffen (von Breuning) schloss sich dieser Meinung an. Er sprach sich 1826 in Beethoven's Gegenwart dahin aus, dass von dessen Bildnissen zwar keines als vorzüglich getroffen angesehen werden könne. Unter den neueren Bildnissen aber sei das Stieler'sche das ähnlichste.[2]) Man hatte bei jener Gelegenheit die vor Kurzem erschienene Lithographie von F. Dürck nach dem Stieler'schen Gemälde vor sich.[3]) »Es sei das ähnlichste«, sagte Stefan v. Breuning, »zumal wenn man

---

[1]) »Ihr Porträt wird sehr gut, es erkennt's jeder gleich«, schreibt im Februar 1820 ein Unbekannter in ein Conversationsheft. (Gütige Mittheilung von A. W. Thayer.) Die Stelle scheint sich auf Stieler's Bild zu beziehen.

[2]) Breuning hat vielleicht das Schimon'sche Bild nicht gekannt, welches schon damals offenbar von Manchem vorgezogen wurde. Einer gütigen Mittheilung von A. W. Thayer verdanke ich eine Notiz aus einem der Conversationshefte Beethoven's. Die Zeit, wann die Stelle geschrieben ist, gibt Thayer als die um den 20. März 1820 an. Oliva oder Schindler schreibt in's Heft: »Das untermalte Bild habe ich bei Stieler gesehen. Das von Schimon ist mir aber lieber. Es ist mehr Ihr Charakter darin. So findet es Jeder. — Sie waren vor zwei Jahren sehr gesund und jetzt kränkeln Sie stets.

[3]) Es kann hier kaum ein anderes Blatt als das Dürck'sche gemeint sein, da Breuning schreibt: „Beethoven brachte ein Exemplar seines kürzlich in lithographischem Abdruck bei M. Artaria erschienenen Stieler'schen Porträts mit der Missa solemnis mit.“ Vergl. Breuning »Aus dem Schwarzspanierhause«, S. 72. Das Dürck'sche Blatt ist bei Artaria im Jahre 1826 erschienen. — Vergl. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana“, S. 364. Aus einem Spesenbuche des Ver-

nicht in dessen Einzelheiten eingehe und es durch das Fenster von der Rückseite aus betrachte, wodurch dessen scharfe Umrisse sich milderten.« Diese Bemerkung soll Beethoven sehr gut aufgenommen haben.[1]) Er sendete wenige Monate später den Dürck'schen Steindruck auch an seinen Freund Wegeler mit der Widmung: »Meinem vieljährigen geehrten, geliebten Freunde F. V. Wegeler.«[2])

Ebenso scheint er Carl Holz, dem er auch eine Violine schenkte, mit der Dürck'schen Lithographie nach Stieler's Gemälde bedacht zu haben.[3])

Wenn ich mir die Maske in dieselbe allerdings nicht naturgetreue Stellung und in dasselbe Licht

---

legers M. Artaria geht hervor, „dass das von Dürck nach Stieler's Gemälde gezeichnete Porträt... nicht wie in der „Wiener allgemeinen Musikzeitung“ vom 14 August 1845 angegeben ist, im Jahre 1824, sondern erst 1826 erschien“. Links unten nahe der Einfassungslinie steht: „gemalt v. J. Stieler“, rechts unten symmetrisch: „Gez. v. F. Dürck“. In der Mitte nahe der Einfassungslinie liest man: „Gedr. v. J. Selb“. — Titel: „Louis van Beethoven“ darunter steht die Adresse: „Bey Mathias Artaria in Wien“. H. 0,278, Br 0,225. — Ueber Fr. Dürck (geb. 1809) vergl. Nagler's, Seubert's und Al. Müller's Künstlerlexica. Dürck kam ungefähr 1824 nach München und unter Stieler's Leitung. Die Wiener Hofbibliothek hat ein ziemlich reichhaltiges Werk von Dürck gesammelt.

[1]) Vergl. G. v. Breuning a. a. O.

[2]) Vergl. Wegeler und Ries: »Biographische Notizen«, S. 53.

[3]) So berichtet wenigstens eine Notiz der »Neuen freien Presse« vom 1. (oder 2.) Mai 1880 (nachgedruckt in „Sport und Salon“ vom 30. Mai 1880).

bringe, in welchen Stieler Beethoven's Kopf gemalt hat und nun meine Vergleichung anstelle, so zeigt sich wieder recht deutlich, wie zwar die untere Gesichtshälfte mit dem sonderbar gebildeten Kinne ganz gut getroffen ist, wie aber gleich von der Nase an wieder die auffallendsten Incongruenzen beginnen. Die Nase viel zu lang, die Stirn viel zu hoch. Könnte man die obere Hälfte zusammenschieben, so wäre es wohl gut; denn die Stirn ist ziemlich breit, die Charakteristik der Brauen und der Nasenwurzel ist gut, aber die Augen sitzen so hoch über dem Jochbein, wie es überhaupt sehr selten vorkommen dürfte und wie es bei Beethoven durchaus nicht der Fall war. Als ich dem, schon mehrmals erwähnten, C. F. Hirsch eine Photographie nach dem Dürck'schen Blatte zeigte, fand er die Stirn zu hoch und bezeichnete nur die Falten ganz unten auf der Stirn als naturwahr, Schindler und Dr. G. v. Breuning bezeichnen die schiefe Haltung des Kopfes auf dem Stieler'schen Bilde als unwahr. Und wirklich gibt diese Haltung dem ganzen Porträt den Anschein des Schwächlichen, Kränklichen, wie es dem Beethoven von 1819 noch nicht zukommt. Man liest ja bei Schindler, wie »der Meister den Mitlebenden nicht anders bekannt war, als seinen Kopf stolz aufrecht tragend, selbst in Momenten körperlichen Leidens«. [1])

---

[1]) Vergl. Schindler II, 290. Von einer anderen Haltung des Kopfes berichtet er (nach Rochlitz) an anderer Stelle

Aus jenem Anscheine des Kränklichen erklärt sich auch Ferdinand Hiller's Urtheil über dieses Bildniss. Er sieht darauf den schon hinsiechenden Meister dargestellt, nahe dem Stadium, in welchem er ihn später, 1827, persönlich kennen gelernt hat[1]).

Alles zusammengenommen, möchte ich doch, hauptsächlich wegen des getreueren Gesammteindruckes, dem Schimon'schen Beethoven-Bildniss vor dem Stielerschen den Vorzug geben. Auch hat es mehr einzelne Züge mit der Maske von 1812 gemein.

Ich darf nicht versäumen, hier darauf hinzuweisen, dass auch später mehrere Lithographien nach Stieler's Gemälde hergestellt worden sind, die aber dem Dürck'schen Blatte jedenfalls in vieler Beziehung nachstehen. Brauchbar ist noch der Stein-

---

(II, 292). Rochlitz hatte zu Beethoven von einer Faust-Musik gesprochen. Das Thema fesselte Beethoven. »Ha! rief er aus, und warf die Hand hoch empor. Das wäre ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malte den Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus, und sah dabei, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke.« Vergl. Rochlitz »Für Freunde der Tonkunst«, IV. Bd, Leipzig, Cnobloch 1832 (zwei Briefe vom Jahre 1822 an G. H. Härtel in Leipzig), S. 359 ff.

[1]) Vergl. »Aus dem Tonleben unserer Zeit« neue Folge 1871 (»biographische Skizze« von Beethoven, S. 167). »Die Lithographie nach dem Bilde Stielers... gibt eine getreue Anschauung von seinem damaligen leidenden Aussehen. Am 26. März 1827. . verschied... der Meister.« Hiller hat diese Worte im Jahre 1870 veröffentlicht.

druck von Kriehuber[1]), kaum aber das von unbekannter Hand nach der Kriehuber'schen Lithographie gezeichnete und bei Spina in Wien erschienene Blatt. Stieler's Beethoven ist auch in Holzschnitt für eine illustrirte Zeitschrift vervielfältigt worden.[2])

---

[1]) Er ist bezeichnet unten links nahe der Einfassungslinie: »Gemalt von J. Stieler«, rechts: »Lith. von Kriehuber«, mitten: »Druck v. Reiffenstein & Rösch«. Auf dem Buche, das Beethoven hält, steht »Missa solemnis in D ♯« (»in« ist undeutlich und scheint monogrammartig aus geschriebenem lateinischen grossen I und N zusammengesetzt). Grösse des Bildes ungefähr wie die des Dürck'schen Blattes.

[2]) Wenn ich einer älteren Notiz Glauben schenken darf, für die »Gartenlaube«. Der Holzschnitt ist rechts unten bezeichnet: »Aug. Neumann sc. Lpzg.« Darunter steht gedruckt: »Ludwig van Beethoven. Nach dem Originalporträt von Stieler im Besitze der Gräfin Sauerma in Berlin«. Auf den Stieler-schen Typus im Allgemeinen geht auch die Lithographie von C. Ullrich (gr. Fol.) zurück. Schindler warnt (in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1835) vor einer Nachbildung des Stieler'schen Beethoven-Porträts, die bei J. Dunst in Frankfurt a. M. erschienen war. Entfernte Verwandtschaft mit dem Stieler'schen Beethoven zeigt auch der Stich von A. H. Payne nach Storck's Zeichnung (in Payne's »Universum«), ferner eine Lithographie mit der Adresse »Paris, Rosselin 21 Quai Voltaire«, »Imp. Lith. Formentin, 10 Rue des Sts. Pères«, auch ein Blatt mit der Bezeichnung: »Lith. par Ch. Vogt. Imp. Lith. Formentin Cie.« Die Lithographie von Chabert schliesst sich gleichfalls an den Stieler'schen Typus an. — Die bei Spina erschienene Lithographie ist bezeichnet unten links unter der Einfassungslinie: »Lith. Kriehuber«, mitten: »Mit Vorbehalt gegen Nachdruck«, rechts: »Druck v. H. Gerhart, Wien«. Unten die

Der von uns schon erwähnte Philologe Dr. W. C. Müller stellt uns eine Personsbeschreibung zur Verfügung, die uns den Beethoven von 1820 vergegenwärtigt, sich also wohl auf die Zeit unmittelbar nach der Entstehung des Stieler'schen Bildes bezieht. Müller schreibt:

»In seinem Aeusseren ist alles kräftig, manches rauh — wie der knochige Bau seines Gesichtes, mit einer hohen breiten Stirne, einer kurzen eckigen Nase, mit aufwärts starrenden, in groben Locken getheilten Haaren. — Aber er ist mit einem zierlichen Munde und mit schönen sprechenden Augen begabt, worin sich in jedem Momente seine schnell wechselnden Gedanken und Empfindungen abspiegeln — graziös, liebevoll, wild, zorndrohend, schrecklich.« .... »Wie wenig er von der Welt wusste und sich um conventionelle Formen und irdische Dinge bekümmerte, zeigte sein Ausseres in der Zeit, wo er am meisten componirte. Die Mode zum Beispiel, Hemdkrausen zu tragen, kannte er nicht. Eine Freundin, die ihm, damit er ordentlicher bei seinen Schülerinnen erscheine, hatte Oberhemden machen und mit dieser Verzierung besetzen lassen, fragte er: Wozu denn dies? — Ach ja, zum Warmhalten! antwortete er sich selbst, und stopfte

---

Adresse: »Eigenthum und Verlag von C. A. Spina in Wien, kais. könig̣. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung.« Darunter der Doppeladler.

diesen Putz unter die Weste.« [1]) Die kleine Erzählung muss jedenfalls mit grosser Vorsicht benützt werden, wie denn auch den Worten J. Russel's, der Beethoven im Jahre 1821 circa gesehen hat, nicht unbedingt Glaube geschenkt werden kann. [2])

Bei Russel lesen wir:

»Die Vernachlässigung seines Aeusseren gibt ihm ein etwas verwildertes Ansehen. Seine Gesichtszüge sind kräftig und hervorstechend; sein Auge ist ausdrucksvoll; sein Haar, welches seit Jahren weder Kamm noch Scheere berührt zu haben scheint, überschattet seine breite Stirne in einer Fülle und Unordnung, mit welcher nur die Schlangen um das Medusenhaupt verglichen werden können.«

Russel hatte u. A. auch Gelegenheit den Meister am Clavier zu beobachten. Wie Beethoven's Spiel von lebhaften Reactionen im Antlitz begleitet gewesen, schildert Russel lebendig, wenngleich nicht mit Ausdrücken, wie sie der Physiologe gebrauchen würde:

---

[1]) Vergl. »Allgemeine musikalische Zeitung« von 1827 (Nr. 21—23). Müller erzählt offenbar ungenau. Schon oben die „Locken“ konnten unmöglich wörtlich genommen werden. Was soll dann die Erwähnung der Schülerinnen? Zudem weiss man ja ganz bestimmt, dass Beethoven auch Hemdkrausen getragen hat. Auch auf einem Bildnisse aus den zwanziger Jahren finden wir sie wieder.

[2]) Vergl. Russel's „Reise durch Deutschland etc.“

»Seine Gesichtsmuskeln schwollen an, und seine Adern traten hervor; das ohnehin wilde Auge rollte noch einmal so heftig, der Mund zuckte und Beethoven hätte das Ansehen eines Zauberers, der sich von den Geistern überwältigt fühlt, die er selbst beschwor.« [1])

Einer so lebendigen Schilderung gegenüber muss der Beethoven gehaltlos erscheinen, den im Jahre 1821 der Bildhauer Anton Dietrich [2]) modellirt hat. Es scheint zwar, dass der Tonmeister Sitzungen gewährt hat [3]), aber die Richtung des bildenden Künstlers, der nunmehr ein Abbild Beethoven's schaffen soll, zielte nicht auf Leben und Ausdruck. Akademische Kälte beherrscht diese Ar-

---

[1]) Was Russel über Beethoven's damaliges Clavierspiel zu erzählen weiss, habe ich oben (Seite 56 f) mitgetheilt.

[2]) Ueber Anton Dietrich (geb. 1799, gest. 1872) vergl. »Kunstblatt« (von Förster und Kugler) 1845, S. 312. — Wurzbach's biographisches Lexikon und Seubert's Künstlerlexikon. Dietrich scheint 1872 gestorben zu sein (nach einer handschriftlichen Notiz bei der Beethovenmaske im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Nohl in seiner Beethoven-Biographie III, 858, lässt ihn 1874 sterben

[3]) Vergl. »National-Encyklopädie des österreichischen Kaiserstaates«, Artikel Dietrich (S. 711), wo unter den Arbeiten des Bildners auch eine Büste Beethoven's angeführt wird, »zu deren Vollendung der unsterblicke Tonkünstler ihm alle nöthige Zeit gewährte«. Auch dürften einige Stellen in den Conversationsheften sich auf diese Büste beziehen. Nohl: »Leben Beethoven's«, S. 858.

beit, die zwar mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit ausgeführt ist, aber dem stets sich frei bewegenden Beethoven die Formen einer antiken Hermenbüste aufzwingt und in seinem Antlitz mehr glättet, als sich mit unseren Begriffen von Naturwahrheit vereinigen lässt. Im Grossen und Ganzen stimmen die Formen mit denen der Maske einigermassen überein, nicht entfernt aber in so hohem Grade, wie es an der Klein'schen Büste zu beobachten war.

Die Entstehungszeit dieser Büste steht zweifellos fest. Herr Professor Leopold Schrödter v. Kristelli in Wien besitzt, wie es scheint, die Originalbüste, die an dem rechten Abschnitte die alte Bezeichnung trägt: »Ant. Dietrich nach dem Leben modllirt 1821.« Abgüsse befinden sich in der Sammlung der Akademie der bildenden Künste zu Wien und anderwärts.

Dietrich hat den grossen Componisten noch zweimal porträtirt. Man kennt eine Zeichnung vom Jahre 1826 und eine Büste mit Dietrich's Signatur, aber ohne Jahresangabe. Die Büste hat sich eine Zeit lang im Besitze von Nicolaus Lenau befunden und gehört gegenwärtig Frau Pauline Neumann in Wien. Diese zweite Dietrich'sche Büste ist in ihren Formen noch stumpfer und charakterloser als die vom Jahre 1821.

Eine greifbare Benützung der Maske von 1812 kann ich darin ebensowenig entdecken als in der ersten Dietrich'schen Büste. Ein Benützen der

Todtenmaske, das auch in der Literatur erwähnt wird, kann aus mehreren Gründen hier nicht angenommen werden.[1])

---

[1]) Die Büste im Besitze von Frau Pauline Neumann trägt nur die Bezeichnung mit dem Künstlernamen (»Ant. Dietrich«), aber keine Jahreszahl. Dieser Umstand und die auffallende Charakterlosigkeit dieser Arbeit haben mich vermuthen lassen, dass diese Büste erst nach Beethoven's Tod entstanden ist. Vergl. hierüber meinen Artikel »Beethoven-Büsten« in Kastner's »Wr. musik. Zeit.« II, Nr. 7, S. 119 f. Eine Erwähnung von z w e i Dietrich'schen Büsten taucht zudem erst im Juni 1827 auf (am 26. März 1827 war Beethoven gestorben). Die Quelle, die von zwei Büsten spricht, ist J. A. Schlosser's Beethoven - Biographie, S. XII und S. 73. (Die Vorrede ist mit: Juni 1827, datirt.) Es wird dort auch davon gesprochen, dass Dietrich seine zwei Beethoven-Büsten in Marmor ausgeführt habe. Für uns gilt das so ziemlich gleich, da diese Bildnisse jedenfalls nicht zu den guten gehören. — Dass eine Dietrich'sche Büste nach der Todtenmaske ausgeführt sein soll, erfährt man aus einer Notiz in Frankl's »Sonntagsblättern« von 1847 »Dreizehn Büsten Beethoven's«, die mehrfache Verwirrung hervorgerufen hat. Es wird zuerst von der Todtenmaske gesprochen. Nach dieser vollendete, so heisst es, Dietrich seine Büste. Dass nicht die Büste von 1821 gemeint sein kann, liegt auf der Hand. Aber auch auf die spätere Büste von Dietrich's Hand passt die Mittheilung nicht, da auch diese keinen einzigen Zug von der Todtenmaske aufzuweisen hat. Wohl ist die Todtenmaske in jener Notiz mit der Maske von 1812 verwechselt worden. Siehe oben S. 225. — Eine bei Trentschensky erschienene Lithographie, nach einer der beiden Büsten gezeichnet, ist als Beethoven - Bildniss gänzlich werthlos.

Wenn wir uns an das halten, was aus den zuverlässigeren Beethoven - Bildnissen von Klein, Schimon, Stieler über den Meister im Decennium von 1812—22 zu erfahren ist, so können wir uns über die geringere Qualität der Dietrich'schen Büsten wohl trösten.[1]) Zudem hat uns Friedrich Rochlitz den Meister, wie er 1822 ausgesehen, mit beredten Worten geschildert. Im Sommer jenes Jahres lernte er ihn kennen. Die Schilderung von Beethoven's Aeusserem, die Rochlitz in seinem, von Goethe so geschätzten, Buche »Für Freunde der Tonkunst«[2]) entwirft, ist in mehrere andere Bücher hinübergenommen worden. Auch wir können sie nicht missen.

Im Allgemeinen nennt Rochlitz das Aeussere Beethoven's ein »vernachlässigtes, fast verwildertes«. Das »dicke, schwarze Haar«[3]) hing »struppig um

---

[1]) Ich lasse mich in meinem Urtheile über diese Büsten auch nicht durch eine Stelle im „Kunstblatte“ irreführen, wo es heisst (1845, S. 312) „Wien. Dietrich, von dem die beste Büste Beethoven's herrühren soll, modellirt gegenwärtig ....“

[2]) IV. Bd., Leipzig 1832, Cnobloch (Musik und Musiker in Wien; zwei Briefe vom Jahre 1822 an G. H. Härtel in Leipzig), S. 350 ff. Der erste Band von der Publication Rochlitzens wurde von Goethe besprochen (vergl. „Goethe's sämmtliche Werke“, Cotta'sche Ausgabe, XXXII, S. 334).

[3]) Wir wissen zuverlässig, dass Beethoven schon 1816 zu ergrauen begann. Rochlitz täuscht sich also im Punkte des „schwarzen“ Haares. Auch erzählte mir Herr Aug. Artaria, der

seinen Kopf«. — Er fährt in seiner Schilderung fort: »Denke Dir einen Mann von etwa fünfzig Jahren, mehr noch kleiner als mittler, aber sehr kräftiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau, ungefähr wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerem, runderem Gesichte; rothe, gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja beim fixirten Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdrucke des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlicher Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen.....« Wie ungleichmässig Beethoven in seiner Sorgfalt oder Sorglosigkeit um Kleidung und Aeusserlichkeiten war, geht auch daraus hervor, dass derselbe Rochlitz, der ihn zu Hause »fast verwildert« genannt hat, ihn bei Gelegenheit eines Ausfluges nach Baden »ganz nett und sauber, ja elegant« gekleidet findet. »Doch hinderte ihn dies nicht (es war ein heisser Tag), bei einem Spaziergange im Helenenthale.... — den feinen schwarzen Frack auszu-

---

Beethoven im Jahre 1822 zum erstenmale gesehen hat, dass der Meister damals schon ergraut war. Artaria sprach von langen, weissen Haaren.

ziehen, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen und blossarmig zu wandern.«

Ich reihe noch andere Berichte aus jenen Jahren hier an, um sie schliesslich noch mit den Bildnissen in Einklang zu setzen, die in den Zwanzigerjahren entstanden sind.

C. M. v. Weber, damals schon lorbeerbekränzt, besuchte in Gesellschaft von Haslinger und Benedict den Meister am 5. October 1823 in Baden.[1]) Sie finden ihn in einem öden, fast ärmlichen Zimmer. Grösste Unordnung. Musik, Geld, Kleidungsstücke auf dem Fussboden, auf dem unsauberen Bette Wäsche gehäuft, der offenstehende Flügel mit dickem Staube bedeckt, zerbrochenes Kaffeegeschirr auf dem Tische. Beethoven trat ihnen entgegen.

Benedict sagt: »So muss Lear oder die ossianischen Barden ausgesehen haben. Das Haar dick, grau, in die Höhe stehend, hie und da ganz weiss, Stirne und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch, wie ein Tempel, die Nase viereckig, wie die eines Löwen, der Mund edel geformt und weich, das Kinn breit, mit jenen wunderbaren Muschelfalten, die alle seine Porträts zeigen, und aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dafür geschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können. Ueber das breite, blatternarbige Gesicht war dunkle

[1]) Vergl. Weber's »Biographie von Max M. v. Weber«. II, S. 510.

Röthe verbreitet, unter den finster zusammengezogenen, buschigen Brauen blickten kleine, leuchtende Augen auf die Eintretenden, die cyklopisch viereckige Gestalt, welche die Weber's nur wenig überragte, war in einen schäbigen, an den Aermeln zerrissenen Hausrock gekleidet.«

Im Sommer 1824 sieht ihn der Organist Freudenberg abermals in Baden.

Er nennt Beethoven »eine gedrungene Gestalt in Mittelgrösse mit freundlicher Geberde und liebevollem Blicke«. Zum Schluss seiner Mittheilungen sagt Freudenberg dann wieder, Beethoven sei »von ziemlich kleiner Figur« gewesen, »mit wildem und etwas verstörtem Aussehen, grauem, struppigem Haare, borstenmässig in die Höhe stehend...«[1])

Ludw. Rellstab, der mit B. im Jahre 1825 vielfach in Berührung gekommen war, hat uns manches Wort über Beethoven's Wesen, seine Natur und auch sein Aeusseres überliefert. Er schreibt anlässlich seines Besuches bei Beethoven, der damals in der Krugerstrasse wohnte:

»So sass ich denn neben dem kranken schwermüthigen Dulder. Das fast durchweg graue Haar erhob sich buschig, ungeordnet auf seinem Scheitel, nicht glatt, nicht kraus, nicht starr, ein Gemisch

[1]) Vergl. Viol: »Aus dem Leben eines alten Organisten« (1869), citirt bei L. Nohl »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen«, S. 190.

aus Allem. Die Züge schienen auf den ersten Blick wenig bedeutend; das Gesicht war viel kleiner, als



Beethoven, nach Lyser's Zeichnung.

ich es mir nach den in eine gewaltsam geniale Wildheit gezwängten Bildnissen vorgestellt hatte...
......Seine Farbe war bräunlich, doch nicht jenes



gesunde, kräftige Braun, das sich der Jäger erwirbt, sondern mit einem gelblich kränkelnden Ton versetzt. Die Nase schmal, scharf, der Mund wohlwollend, das Auge klein, blassgrau, doch sprechend........«

Der Meister kränkelte bereits und sein Aussehen hatte sich schon in manchen Stücken verändert. Schindler sagt über diesen Punkt:

»Bis zu vollendetem fünfzigsten Lebensjahre war der Gesammtausdruck von Beethoven's Gestalt das erfreulichste Bild körperlichen Wohlbefindens und höchster Geisteskraft; ein Jupiter sah zuweilen aus diesem Kopfe heraus. Im einundfünfzigsten Lebensjahre begann in Folge andauernden Unterleibsleidens die Abnahme, doch gab es bis um die Mitte des sechsundfünfzigsten der Intervalle noch viele, welche an die Zeit vor der eingetretenen Declination erinnert haben.« (Biographie II, S. 286.)

Bevor wir aber die traurigen Erscheinungen der letzten Lebensjahre des grossen Beethoven uns im Bilde vergegenwärtigen, müssen wir noch eine Reihe von Bildnissen betrachten, die im Laufe der Zwanzigerjahre noch vor jener allgemeinen Decadenz entstanden sind.

Eine Zeichnung von Lyser gibt ein Bild des Meisters, wie er in raschem Gange begriffen ist. Die Hände hat er auf den Rücken gelegt, der Oberkörper ist etwas vorgebeugt, der Kopf aber wird aufrecht getragen, so dass der Cylinderhut, der stark

aus dem Gesichte geschoben ist, in eine etwas geneigte Position kommt. Man beachte nebstbei, dass Beethoven hier Schuhe trägt. Die Figur, die Lyser gezeichnet hat und die wir (auf Seite 278) zur Abbildung gebracht haben, scheint sich in kurzen, raschen Schritten zu bewegen.[1])

---

[1]) Der Kopf Beethoven's, den Lyser auf dasselbe Blatt gezeichnet hat, findet sich in der zweiten Abbildung auf Seite 279 zugleich mit den facsimilirten Unterschriften von Beethoven und Lyser wiedergegeben. Die Zeichnung ist schon seit Jahren lithographirt. Unten steht: »Nach einer Originalhandzeichnung«. Ich weiss nicht, wo sich diese gegenwärtig befindet. Was aber vor einigen Jahren in München als Originalzeichnung aufgetaucht ist, war nichts Anderes als eine Nachzeichnung nach der Lithographie. Eine verkleinerte Reproduction des Steindruckes ist dem Artikel »Beethoven« in Growe's Musikerlexikon beigegeben. Im Verlage von E. H. Schroeder in Berlin ist ein Kupferstich erschienen (um 1860), der mit der älteren Lithographie fast gänzlich übereinstimmt und wahrscheinlich nach dieser hergestellt ist. Man theilt mir mit, dass dieser Stich von Eduard Mandel gefertigt ist. Der Beethovenkopf rechts oben auf dem Stiche findet sich reproducirt in Schorer's »Familienblatt« 1881, I. Bd., Nr. 26. Bezüglich des Lyser, der die Zeichnung gefertigt hat, ist zu vermuthen, dass es derselbe J. P. Lyser ist, welcher in der »Neuen Zeitschrift für Musik« im Jahre 1834 eine Reihe von novellistisch gehaltenen, gänzlich unzuverlässigen Mittheilungen über Beethoven veröffentlicht hat; wohl auch derselbe Lyser, der das alte Mozarthaus in der Rauhensteingasse zu Wien gezeichnet hat. (Vergl. »Neue Zeitschrift für Musik« 1886, S. 443.) In E. M. Oettinger's »Moniteur des dates« steht von Johann Peter Lyser: »Holsteiner Musikschriftsteller

Wie der Meister sinnend stehen bleibt bei einem Spaziergange, so hat ihn der Maler Martin Tejček dargestellt [1]. Er soll den Meister bei seinen Spaziergängen auf dem Glacis oder auf den Basteien beobachtet und seine Gestalt festzuhalten versucht haben. Zunächst eine Tuschzeichnung, dann eine, nunmehr schon selten gewordene, Lithographie (in Folio) war das Ergebniss dieser Bemühungen [2]. Beet-

---

und Karikaturenzeichner, geb. zu Flensburg im J. 1804«. — Dr. G. v. Breuning, der einen Zustand der erwähnten Lithographie mit englischer Unterschrift besitzt (ältere Notiz), meinte, dass die Art, wie Beethoven ausschreitet, auf dem Blatte sehr wohl getroffen sei; nicht dasselbe könne man von dem Antlitz behaupten. Den Zeitpunkt, wann Beethoven von Lyser porträtirt worden ist, weiss man nicht genau.

[1]) Bezüglich Tejček's vergl. Dlabacs »Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen« (Prag 1815), wo die »Prager Zeitung« von 1803, Nr. 13, als Quelle benützt ist, und Nagler's Künstlerlexikon. Wurzbach's biographisches Lexikon lässt den Künstler zu Prag um 1780 geboren und ebendort 1847 gestorben sein. Ferner zu vergleichen »Kunstblatt« 1824 S. 207 f. und 1825 S. 158 f. und »Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen«, Artikel »Berglerschüler« von Rudolf Müller. F. H. Böckh »Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien« (1823) I, S. 540.

[2]) Nach einer brieflichen Mittheilung von Herrn Kunsthändler Johann Schindler in Prag. Herr Schindler theilte mir 1880 Alles mit, was Prof. Lhota noch über die Angelegenheit des Tejček'schen Beethoven-Bildnisses wusste. Die Tuschzeichnuug wurde später von Tejček Herrn Prof. Jos. Graff in

hoven steht in ganzer Figur vor uns, im Halbprofil nach links gewendet, den Kopf ein wenig gegen die linke Schulter neigend. Auch hier sehen wir den Cylinder bis über die Haargrenze hinaufgeschoben. Auch sind die Hände auf den Rücken gelegt. Sie halten ein gefaltetes Blatt, auf dem Notenlinien sichtbar sind. Die Kleidung scheint eine saubere zu sein von den dunklen Schuhen bis zu den Vatermördern: die Beinkleider mit Strippen, der langschössige Rock, die nur halb zugeknöpfte Weste, der Jabot, die Binde. Weniger geordnet erscheint die Frisur. Eine verkleinerte photographische Nachbildung der Lithographie, die, wie wir übrigens bemerken wollen, erst in den Vierzigerjahren ausgegeben wurde, ist in Visitkartenformat und noch einmal etwas grösser angefertigt worden [1]).

Ueber die Zeit, wann Tejček die Zeichnung entworfen hat, lässt sich Bestimmtes nicht aussagen.

Prag zum Geschenk gemacht. Graff liess sie auf Stein zeichnen. Nach dem Steindrucke wurde dann eine Photographie genommen, die in Schindler's Verlag erschienen ist. Beethoven ist schon früher einmal hinterlistigerweise porträtirt worden, wie aus einem seiner Briefe an Christine Gerardi (Nohl »Neue Briefe«, S. 5) hervorgeht. Wer war damals der Missethäter?

[1]) Der erwähnte Steindruck trägt die Bezeichnung links unten nahe der Einfassungslinie: »Teyček lith. Prag 1841«. Rechts unten an symmetrischer Stelle lesen wir: »Gedr. bei A. Machek«. Noch weiter unten steht die Adresse: »Prag bei Joh. Hoffmann«. In der Mitte ist Beethoven's Name nach seiner Handschrift facsimilirt: »Ludwig van Beethoven«.

Man weiss indess, dass der Maler, der seine künstlerische Erziehung in Prag genossen hat, in den zwanziger Jahren sich in Wien aufhielt. Die »Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien« (I, S. 540), die u. A. auch über die Künstleradressen Wiens für die Jahre unmittelbar vor 1823 Auskunft geben, verzeichnen den Maler Martin »Teiczek« als »Vicedirector des lithographischen Institutes« und als »Landschaftzeichner« (»Hernals Nr. 10«). Auch andere Quellen bringen den Künstler mit der Landschaftsmalerei in Verbindung[1]. Demnach wird es uns nicht Wunder nehmen, in dem Beethoven-Bildnisse, das Tejček gezeichnet hat, nicht das Product eines gewandten Porträtmalers wieder zu erkennen, sondern ein Bild, das bezüglich der Gesichtszüge mit Vorbehalt aufgenommen werden muss. Ich habe es hier etwas ausführlicher behandelt, weil

---

[1]) So Rudolf Müller (Reichenberg) in den »Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen« (redigirt von Dr. Ludwig Schlesinger) in dem Artikel »Bergler-Schüler«. »...Martin Tejček, welcher in Adelskreisen das Ansehen eines wissenschaftlich gebildeten Künstlers genoss.... Seine künstlerischen Leistungen reihen ihn unter die Vedutenmaler.« R. Müller macht hierauf mehrere Landschaften von Tejček namhaft, darunter eine noch aus dem Jahre 1840. Tejček's Beethovenbildniss findet schon bei Lenz: »Beethoven, eine Kunststudie«, I, 283 Erwähnung. In neuester Zeit hat es auch V. Wilder in seinem »Beethoven, sa vie et son oeuvre«, Paris 1885, genannt. (S. 185.)

an Darstellungen der ganzen Figur Beethoven's ein entschiedener Mangel herrscht.

An Versuchen, Beethoven's Kopf zu zeichnen ist in jenen Jahren, da Beethoven schon eine Weltberühmtheit war, eher ein Ueberfluss denn ein Mangel zu verzeichnen.

Bei Herrn Ed. Hippius in Moskau befindet sich eine Kreidezeichnung vom Grossvater des Genannten in den Zwanzigerjahren entworfen, die den Kopf Beethoven's vorstellt. Wie ich erfahre, soll der Meister zu diesem Bildnisse gesessen sein. Besondere Vorzüge wüsste ich der Zeichnung, die mir durch eine Photographie bekannt geworden ist, nicht nachzurühmen [1]).

Ein Medaillon mit dem Kopfe des Componisten im Profil stammt aus der Zeit um 1823 und wurde von dem als Kunstsammler und Medailleur bekannten Josef Daniel Böhm nach der Natur modellirt. Die von ihm hergestellte Wachsbossirung ist nicht mehr erhalten, wohl aber ein danach gefertigter Gypsabguss. An die Entstehung dieses kleinen, von uns schon einmal erwähnten Porträts

---

[1]) Die Kenntniss des Bildes verdanke ich der gütigen Vermittlung von Bruckmann's artistischer Anstalt in München. Der Kopf soll fast lebensgross gezeichnet sein. Der Zeichner Hippius ist wohl derselbe, der auch A. S. Puschkin porträtirt hat.

knüpfen sich mehrere Traditionen[1]). Zunächst wird berichtet, dass Beethoven in den Zwanzigerjahren dem Künstler Böhm mehrere Sitzungen gewährt hat.

Einmal, so heisst es weiter, seien Beethoven und Böhm zusammen raschen Schrittes in des ersteren Wohnung gekommen. Es handelte sich um eine weitere Sitzung. Als sie eintraten, war die Aufwärterin eben mit dem Kehrbesen beschäftigt. Der aufwirbelnde Staub verdross den ungeduldigen Tonmeister; mit raschem Griffe erfasst er einen in der Nähe stehenden Wasserkübel und schüttet ihn ohne viele Umstände durch das Zimmer hin, um den Staub zu löschen[2]).

Erinnern wir uns an das, was über den Lebenslauf von Jos. Dan. Böhm in der Literatur bekannt ist, so müssen wir das erwähnte kleine Beethoven-Bildniss in die Zeit nach der Rückkehr Böhm's aus Italien im Jahre 1822 und vor die Abreise nach Italien im Jahre 1825 versetzen.

---

[1]) Sie wurden mir gütigst mitgetheilt von Herrn Prof. C. Radnitzky einem ehemaligen Schüler Böhm's und dem Besitzer der oben erwähnten Form. Herrn Prof. Radnitzky verdanke ich auch einen Ausguss aus jener kleinen Form.

[2]) Ich habe diese Erzählung schon im Jahre 1880 in der »Neuen Zeitschrift für Musik« mitgetheilt und danach in der Leipziger illustrirten Zeitung vom 19. December 1885 wiederholt, als ich in der Zeitschrift eine Abbildung des Böhm'schen Medaillons publicirte. Ich kann es nicht vermeiden, hier nochmals von der Sache zu sprechen.

Nach einem Vergleiche mit dem Profil der Maske zu schliessen, ist die Arbeit Böhm's nicht zu verwerfen, wenngleich die Lippen augenscheinlich missglückt sind. Auch das Hinterhaupt ist sicher nicht naturgetreu wiedergegeben, wie ich bei einer Vergleichung mit dem Profil von Beethoven's Schädel gefunden habe. Dort lädt das Hinterhaupt viel weiter aus. Böhm scheint das Medaillon in Hinblick auf eine beabsichtigte Medaille hergestellt zu haben. Von einer thatsächlich ausgeführten Böhm'schen Medaille auf Beethoven ist indess nichts Zuverlässiges bekannt.

Einige Züge der Wachsbossirung aus den Zwanzigerjahren hat Böhm später für das Modell benützt, das er als Vorlage für den Stich in »Oesterreichs Ehrenspiegel« modellirt hat[1]).

Beethoven sieht auf dem Medaillon nicht mehr so gesundheitstrotzend aus, wie ihn eine Reihe von

---

[1]) »Oesterreichs Ehrenspiegel«, herausgegeben von Blasius Höfel, Peter Ritter von Bohr und Alois Reitze, Wien 1836. Im Vorworte heisst es: »Die Modelle zu den Porträten besorgt Herr Daniel Böhm, k. k. Hofkammer-Medailleur«. Der Stich ist in der sogenannten Reliefmanier ausgeführt nach einem Verfahren (ähnlich dem procédé Collas), das Höfel und Bohr erfunden hatten. Das Beethoven-Bildniss im Ehrenspiegel ist übrigens schlecht. Namentlich die Stirne und der Nasenrücken liegen in ihrer Gestalt weit ausser dem Bereiche aller Richtigkeit. Viel enger an das Böhm'sche Medaillon schliesst sich die Radnitzky'sche Beethoven-Medaille an.

Zeugnissen bis gegen die Zwanziger Jahre herauf uns erscheinen liess. Auch will im September 1823 J. A. Stumpff eine beträchtliche Veränderung in seinem Aeusseren gegen früher (1816) bemerkt haben. Stumpff sagt von einem älteren (nicht näher bezeichneten) Bildnisse, dass es nunmehr dem Meister nicht mehr ähnlich gesehen habe, obwohl es früher gut war[1]).

Ungefähr zu derselben Zeit wie das erwähnte Medaillon ist ein anderes Beethoven-Bildniss entstanden, das ihm wohl an Kunstwerth überlegen ist. »Zu Anfang des Jahres 1823 wünschte die Breitkopf und Härtel'sche Verlagshandlung ein Bildniss von unserem Meister zu besitzen; Waldmüller[2]), Professor an der Akademie, ward zu dessen Anfertigung gewählt.« Schindler, der dies schreibt (Beethoven-Biographie II, 290), hat schon im Jahre 1835 sich über die Angelegenheit dieses Porträts geäussert. In Nr. 2 der »Allgemeinen musikalischen

---

[1]) Vergl. Nohl: »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen«, S. 177, 181.

[2]) Ueber G. F. Waldmüller (geb. 1793, gest. 1865) vgl. die Lexica von Nagler, Seubert, Wurzbach sowie Waldmüller's eigene Schrift: »Das Bedürfniss eines zweckmässigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst« (1847) und Eitelberger's Erwiderung: »Die Reform des Kunstunterrichtes....« (1848). Vgl. auch Eitelberger's gesammelte Schriften. Ich gebe hier nur die allernöthigste Literatur, ohne im Mindesten auf Einzelnes einzugehen.

Zeitung« jenes Jahres hatte der Redacteur derselben G. W. Fink einen ziemlich oberflächlich gehaltenen Artikel über einige Beethoven-Bildnisse drucken lassen. Das Porträt, das »der wackere Maler Waldmüller in Wien ..... in Oel gemalt hat«, wurde dabei gelobt, wenigstens die Originalaufnahme. Waldmüller soll das Bild aus dem Gedächtnisse mehrere Male wiederholt haben. Das für Härtel gemalte Bild sei vermuthlich auch eine solche Wiederholung. Eine andere sei nach Darmstadt gekommen [1]), wieder eine andere in Wien verblieben. Wo das Original gewesen, wird leider nicht mitgetheilt. Seine Porträtähnlichkeit wird aber bestimmt ausgesprochen. »Jenes erste Original war wirklich der Beethoven«, fährt Fink fort, »aber wie er aussah, wenn er unwirsch war, wenn er kiff und schalt und schmälte; wie in später Zeit freilich Alle ihn nur zu oft haben sehen und hören müssen. Eben dies Unwirsche,

[1]) »Eine dieser Wiederholungen verfertigte er in [?] Darmstadt für den vorigen Grossherzog....« Bestimmte Kenntniss habe ich in letzter Zeit von dem Waldmüller'schen Beethoven-Bildniss im Besitze der Firma Breitkopf und Härtel erhalten und von einer Wiederholung im Besitze der Firma Fr. Kistner (durch gütige briefliche Mittheilungen von den genannten Firmen). Bezüglich des ersteren Bildes wird mir geschrieben: „Nach unserer Familientradition hat es unser Grossvater Härtel in Beethoven's letzter Zeit beim Wiener Maler Waldmüller bestellt, von dem wir auch Gottfried Härtel's eigenes Bild besitzen.«

Keifende und Polternde war nun von Waldmüller etwas stark aufgetragen...« Fink's Urtheil über das Bild ist also im Ganzen kein ungünstiges.

Schindler dagegen erwiderte in derselben Zeitschrift nach einiger Zeit auf den ganzen Artikel und sagt dabei von unserem Bildnisse ganz rücksichtslos: »Das misslungenste Porträt Beethoven's ist wohl unstreitig jenes von Waldmüller für Herrn Härtel gemalte.« Wir nehmen Schindler's Worte nicht mit grossem Vertrauen auf; in diesem Falle ebensowenig als früher, da es sich um sein Urtheil über Klöber's und Stieler's Beethoven - Bildniss handelte. Nur seine Mittheilungen über die Entstehung des Bildes, die kaum erfunden sein können, verdienen Beachtung. Schindler erzählt, wie Beethoven sich bei der Sitzung wenig ruhig gehalten hat. Zudem sei er besonders dadurch unwillig geworden, dass ihn der Maler ungünstig gesetzt habe; nämlich so, dass er gegen das Fenster blicken musste, »....und als vollends die treue, alte Haushälterin seine Lieblingsspeise, Maccaroni mit Käse, zu einem Brei verkochen liess, da musste die gute Alte der Blitzableiter sein — und es gab eine gewaltige Explosion, die nur von einer späteren im August 1823 zu Hetzendorf übertroffen wurde. Von einer zweiten Sitzung konnte also keine Rede mehr sein, so sehr sich Herr Waldmüller darum bemühte....« Der Maler vollendete also auch das Originalbildniss nach der Erinnerung.

Eine Duplik von G. W. Fink, die auf die vorzügliche Qualität anderer Bildnisse von Waldmüller's Hand hinweist, kann das Beethoven-Porträt nicht retten. Es ist eben nicht ganz nach der Natur gemalt[1]) und kann demnach nur bedingungsweise als Originalbildniss gelten. Ich kenne das Bild nur nach dem Stiche von Sichling[2]). Nach diesem Blatte,

---

[1]) In seiner Beethoven-Biographie theilt Schindler den ganzen Vorgang noch ausführlicher mit und erwähnt auch, dass Waldmüller das Bild »aus der Phantasie fertig machte, weil er — wie er auf meine Gegenvorstellungen replicirte — das accordirte Honorar von 20 Ducaten nicht missen könne. Ob dies künstlerisch-redlich gehandelt war, soll dahingestellt bleiben«. Ich lasse das gleichfalls dahingestellt, will aber doch bemerken, dass ein Bildniss nur deswegen, weil es aus der Erinnerung fertig gemalt ist, noch nicht unbedingt schlecht und unähnlich zu sein braucht. Was Fink's Hinweis auf andere vorzügliche Bildnisse von der Hand Waldmüller's betrifft, so wäre zu erwidern, dass der Schwerpunkt von Waldmüller's Schaffen mehr im Genre als im Bildnisse gelegen hat. Auch andere Porträte sind Waldmüllern misslungen. Ich erinnere nur an das von Grillparzer.

[2]) Ueber L. Sichling (geb. 1812, gest. 1863) vergl. Seubert's Lexikon. Der Stich ist bezeichnet links unten, nahe den inneren Einfassungslinien: »gem. v. Waldmüller«, rechts symmetrisch: »gest. v. L. Sichling«, weiter aussen noch mehrere Einfassungslinien. Unter diesen erst der Titel: »L. van Beethoven«. Ganz unten mitten die Verleger- und Druckerei-Adressen: »Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig — Druck von F. A. Brockhaus«. Der Stich gehört zu einer Reihe von Tonkünstlerbildnissen. Auf den Waldmüller'schen Beethoven-

das auf Grundlage des für Härtel gemalten Bildes gestochen ist, zu urtheilen, darf man aber, trotz der Aufschlüsse über die Umstände der Entstehung, die Waldmüller'sche Arbeit nicht so wegwerfend behandeln, wie es Schindler thut. Wenn ein wirklich bedeutender Künstler, wie doch Waldmüller einer war, ganz nach dem Gedächtnisse gearbeitet hätte, so würde für mich seine Zeichnung, sein Gemälde noch mehr Werth haben, als ein Product, an dem sich ein Sudler wochenlang mit grösstem Fleisse vor dem Original abgemüht hat. Ich bin der Meinung, dass wir Waldmüller's Beethoven-Bildniss recht wohl als einen Behelf benützen können, den Beethoven der Zwanzigerjahre vor unserem geistigen Auge wieder lebendig zu machen. Dass Unwille oder Zorn aus dem Antlitze blickt, das uns Waldmüller geliefert hat, macht die Sache nur interessanter, statt ihr zu schaden. Wir wollen den Meister nicht sehen, wie er sich gibt, wenn er weiss, dass er porträtirt wird, sondern so, wie er eben war.

Manche Mängel liegen indess in Waldmüller's Arbeit klar zu Tage. Die untere Gesichtshälfte ist viel zu lang, beziehungsweise zu hoch, besonders aber das Kinn, das noch überdies (wenigstens auf dem Stiche) jene Eigenthümlichkeiten vermissen lässt,

---

typus geht ein Holzschnitt aus Neumann's Anstalt zurück, ein Blatt von Flethe (4⁰) und einige andere Reproductionen, über die ich keine besonderen Notizen gesammelt habe.

die wir an der Maske so deutlich ausgesprochen finden. Der Mund als solcher, die Nase für sich, die verticalen Furchen über der Nasenwurzel und wohl auch Anderes, ist ganz gut. Leider ist durch die angedeuteten Mängel der Gesammteindruck schon arg geschädigt. Das Haar dürfte wohl am leichtesten nach der Erinnerung fertig gestellt worden sein. Es ist lang und scheint von Kamm oder Pomade nicht eben belästigt. Die Tracht ist dagegen auf Waldmüller's Bild sicherlich nicht nach der Natur gemalt, so dass wir gar nicht näher auf sie einzugehen brauchen.

Wir kommen nunmehr schon zu jener Lebensperiode Beethoven's heran, in der ein körperlicher Verfall des Meisters nicht mehr zu verkennen ist. Aus Rellstab's Schilderung haben wir schon entnommen, dass der 55jährige Beethoven auch äusserlich schon die Spuren der Jahre an sich trägt. Wie Rellstab sich ausdrückt, war der Charakter des stummen schweren Schmerzes auf Beethoven's Antlitz ausgeprägt. Dieser war aber »nicht die Folge des augenblicklichen Unwohlseins, da ich diesen Ausdruck auch nach Wochen, wo sich Beethoven viel gesunder fühlte, immer wieder fand«, sondern es war vielmehr unbedingt der schmerzliche Zug in Beethoven's Antlitz bleibend geworden. Auch seine Gestalt macht nicht mehr den Eindruck des Robusten. Eine Lady z. B, die ihn im October 1825 besuchte, beschreibt Beethoven als »sehr kurz gebaut, ausserordentlich

mager und aufmerksam genug auf seine persönliche Erscheinung«[1]). Braun v. Braunthal dagegen spricht vom Beethoven des Jahres 1826 als von einem »Manne mittlerer Grösse, sehr gedrungener Gestalt, dessen wahrhaften Löwenkopf mähnenartige graue Haare umstrotzten; die Blicke aus scharfen, geistreichen Augen unstät umhersendend, in seinen Bewegungen schwankend, gleich als wandelte er im Traume«[2]). Der schwedische Dichter Atterbom[3]), der Beethoven wieder im Jahre 1826 zu besuchen Gelegenheit hatte, schildert uns den Tonsetzer, wie er zu jener Zeit zu Hause an der Arbeit war. Er besucht den Meister, der damals schon im Schwarzspanierhause wohnte, wird aber beim Eintreten von ihm begreiflicherweise nicht gehört, zufälligerweise aber auch nicht gesehen. Den Anblick, der sich ihm darbietet, schildert er so: »An der uns entgegenstehenden Wand, an welcher kolossale, mit Kohle rastrirte Papierbogen klebten, stand, uns den Rücken zugewendet, Beethoven — aber wie? Es mochten ihm an dem übermässig heissen Sommertage die Kleider zu unbequem geworden sein, und so hatte er sie abgelegt und schrieb, nur mit einem kurzen Hemde angethan, zuweilen mit rothem Stifte flüch-

---

[1]) Hier nach Schindler's: »Beethoven in Paris«, S. 175. Die ursprüngliche Mittheilung steht im »Harmonicon« von 1825.

[2]) L. Nohl: »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen«.

[3]) Vergl. oben S. 254.

tige Noten an die Wand. Dann trat er vor und zurück, tactirte wohl auch und schlug auf seinem saitenlosen Claviere einige Tasten an....«

Auf diese letzten Jahre des Meisters beziehen sich auch die Mittheilungen G. v. Breuning's: »Beethoven's äussere Erscheinung hatte, der ihm ganz eigenthümlichen Nonchalance in der Bekleidung wegen, auf der Strasse etwas ungewöhnlich Auffälliges an sich. Meist in Gedanken vertieft und .... vor sich hin brummend, gesticulirte er, wenn er allein ging, nicht selten mit den Armen dazu. Ging er in Gesellschaft, so sprach er sehr lebhaft und laut.« Häufig musste man stehen bleiben, wenn man mit Beethoven ging, da dem Meister die Antworten auf seine Fragen in das Conversationsheft geschrieben werden mussten, »was an und für sich schon auffällig war und durch allenfalls noch mimisch geäusserte Antworten noch auffälliger wurde«. G. von Breuning, der dies in dem Buche »Aus dem Schwarzspanierhause« (S. 63 f.) erzählt, gibt noch weitere Mittheilungen über das Benehmen und das Aeussere des Meisters. »Der damals übliche Filzhut, den er beim Nachhausekommen, wenn auch von Regen triefend, nur nach leichtem Ausschwenken .... über die oberste Spitze des Kleiderstockes schlug, hatte in Folge dessen in seinem Deckel die Ebene verloren und war davon gewölbt nach oben ausgedehnt.« Breuning sagt dann, wie Beethoven den Hut »nach Thunlichkeit aus dem Gesichte hinaus« getragen

habe, um die Stirne frei zu haben, »während beiderseits die grauen, wirren Haare .... nach Aussen flogen. Durch das Aufsetzen und Tragen des Hutes weit aus dem Gesichte nach hinten bei hochgetragenem Kopfe kam die rückwärtige Krempe in Collision mit dem damals sehr hoch zum Hinterhaupte ragenden Rockkragen«. Die Krempe wurde dadurch aufgebogen, der Kragen abgeschabt. »Die beiden ungeknöpften Rockflügel, zumal jene des blauen Frackes mit Messingknöpfen, schlugen sich nach Aussen, besonders beim Gehen gegen den Wind, um die Arme um...« Die Zipfel des weissen Halstuches flatterten nach Aussen. »Die Doppellorgnette, die er seiner Kurzsichtigkeit wegen trug, hing lose herab. Die Schösse des Rockes aber waren ziemlich schwer beladen; denn ausser dem oftmals hervorhängenden Taschentuche einerseits stack andererseits darin ein durchaus nicht dünnes zusammengefaltetes Notenheft (in Quarto), dann noch ein (kleineres) Conversationsheft nebst dickem Zimmermannsbleistift.« Breuning gibt hiezu eine Anmerkung, die von Beethoven's Unbeholfenheit spricht und seine »mehr plumpen Finger« erwähnt, die wohl nur grobe Bleistifte zu spitzen vermochten.

In früherer Zeit hat Beethoven ausser den genannten Utensilien auch ein Hörrohr bei sich getragen. »Die hier skizzirte Aeusserlichkeit«, schreibt Dr. von Breuning, »hat sich meinem Gedächtnisse unauslöschlich eingeprägt. Gar oft sah ich ihn so ...

in seiner gewohnten vorhängenden (nicht aber gebeugten) Körper- und gehobenen Kopfhaltung, seiner Wohnung zusegeln.« Auf das Jahr 1825, als der Knabe Breuning den Meister zum ersten Male sah, beziehen sich die beschreibenden Worte: »Sein Aussehen war kräftig, die Statur mittelgross, sein Gang energisch, wie seine lebhaften Bewegungen; der Anzug so wenig elegant als eben bürgerlich....« [1]).

Trotz der Ausführlichkeit, mit der Breuning Vieles an Beethoven's Aeusserem beschrieben hat, ist es schwer, sich einen richtigen Begriff davon zu machen, wie Beethoven's Antlitz in jener Zeit aus-

[1]) Nur an untergeordneter Stelle lasse ich auch eine Stimme aus der allerletzten Zeit Beethoven's zu Wort kommen. Wir wollen hier ja den gesunden Meister wieder vor unserem Blicke erstehen lassen. Eine Krankheitsgeschichte liegt dem Plane dieser Studie fern. Der junge, erst 15jährige Ferd. Hiller hat das Glück gehabt, Beethoven noch persönlich kennen zu lernen. Am 8. März 1827 wurde er durch Hummel dem Meister vorgestellt. Dieser sass am Fenster. »Er trug einen langen, grauen, im Momente gänzlich geöffneten Schlafrock und hohe, bis an die Kniee reichende Stiefel. Abgemagert von der bösen Krankheit, erschien er mir, als er aufstand von hoher Statur; er war nicht rasirt; sein volles halbgraues Haar fiel ungeordnet über die Schläfen. Der Ausdruck seiner Züge wurde sehr freundlich und hell, als er Hummel's ansichtig wurde....«. Vergl. »Aus dem Tonleben unserer Zeit«, neue Folge 1871, S. 169 ff. Ueber das apathische Wesen Beethoven's im Herbst 1826 vergl. Selmar Bagge's »Deutsche Musikzeitung« 1862, S. 77 ff.

gesehen hat. Krankheit [1]), innerer und äusserer Unfriede, endlich doch auch die Jahre selbst, haben offenbar die Züge des Meisters so weit verändert, dass wir nicht mit demselben Erfolge wie früher zur Maske greifen können, um nach ihr die verschiedenen Bildnisse im Geiste zu corrigiren. Eine zweite Maske, die vom todten Beethoven genommen ist, kann uns hier nicht dieselben Dienste thun. Denn diese ist nicht einmal eine zuverlässige Todtenmaske, wie es viele ganz brauchbare von anderen Persönlichkeiten gibt, sondern zeigt uns nur das in sehr wesentlichen Stücken verzogene, fast verstümmelte Antlitz Beethovens. Wir werden davon noch hören. Die Bildnisse aber, die wir noch zu betrachten haben, sind mit geringer Ausnahme nicht gut. Noch dazu haftet an einigen der gegründete Verdacht, dass sie gar nicht mehr zu Lebzeiten Beethoven's entstanden sind.

Eine Zeichnung, die, wie es scheint, 1821 begonnen und 1826 erst vollendet worden ist, verdanken wir dem Bildhauer Anton Dietrich, demselben, dessen Beethoven-Büste uns schon beschäftigt hat. Diese Zeichnung [2]) ist entschieden viel besser gerathen als die Büste vom Jahre 1821, und ist

---

[1]) Besonders ein bei Beethoven längst chronisch gewordener Darmkatarrh.

[2]) Sie ist photographirt von F. Wendling in Wien. Die Photographie ist auch auf dem »Wiener Gedenkblatt zur Feier des hundertsten Geburtstages L. v. Beethoven's« zu finden,

vielleicht das verhältnissmässig beste Beethoven-Bildniss, das in den letzten Lebensjahren des Meisters entstanden ist. Das Antlitz stimmt hier in seinen grossen Abmessungen noch recht wohl mit der Klein'schen Maske überein, die Stirn ist nicht allzu hoch. Kinn und Oberlippe sind nicht so unwahr gestreckt wie etwa auf dem Waldmüller'schen Bilde; auch finden wir die Asymmetrie der Kinngegend wohl beobachtet. Die Furchen über der Nasenwurzel sind ausgeprägt. Ein leidender Zug muss auffallen, der wohl hauptsächlich darin liegt, dass die Wangen nicht mehr voll, ja sogar ein wenig eingesunken sind, ebenso wie es die sichtbare rechte Schläfe ist. (Der Kopf ist ein wenig gegen rechts gewendet, der Blick jedoch auf den Beschauer gerichtet.) Noch bedeckt ein Wald von Haaren des Meisters Haupt. Sie sind lang, verhüllen die Ohren fast ganz und scheinen uncultivirt. Wir müssen sie uns hier schon ganz grau vorstellen [1]). Die Kleidung entspricht der

---

neben den Photographien des Schwarzspanierhauses, des Grabmals auf dem Währinger Friedhofe und des Monumentes in Heiligenstadt.

[1]) Ein Jahr später, als der Grosse eben verschieden war, haben ihn zahlreiche Verehrer bald seiner Haare beraubt. Was von den abgeschnittenen Büscheln noch erhalten ist, zeigt graue und weisse Haare dureheinander. So wird mir das Büschelchen beschrieben, das sich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig befindet, und so sieht auch das aus, welches aus dem Besitze des Pianisten H. Prof. Epstein an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gekommen ist.

Jahreszahl. Die Halsbinde lässt ein Stückchen vom Halse frei. Die Hemdkrause, die wir noch auf der Tejček'schen Zeichnung gefunden haben, ist hier verschwunden. Ueber die helle Weste fällt unten hin ein dunkles Band, das wir uns wohl als Träger der Lorgnette vorstellen müssen.

Man liest auf dem Brustbilde, das hier beschrieben wurde, links unten: »Ant. Dietrich 826«[1]). Diese Zahl bezieht sich wohl nur auf das Jahr der Vollendung. Der Künstler mag wirklich mehrere Jahre früher schon das Bildniss begonnen haben.

Nicht vollkommen sicher zu bestimmen ist auch die Entstehungszeit eines Beethoven-Bildnisses, das Stefan Decker[2]) gezeichnet hat. Es ist ein Brustbild, das mehrmals reproducirt worden ist und das uns den Tonmeister in Halbprofil zeigt. Das Antlitz

---

[1]) Die Unterschrift der Photographie auf dem erwähnten Gedenkblatte besagt, die Originalzeichnung sei in den Jahren von 1821—1826 entstanden. Das mag wohl auf Dietrich's Aussage zurückgehen. Am wichtigsten ist aber jedenfalls die eigenhändige Signatur Dietrich's auf der Zeichnung und die von ihm beigesetzte Jahreszahl 1826. Diese Zeichnung ist auch von Faust Herr lithographirt (für den Neumann'schen Verlag in Wien).

[2]) Vergl. über Stefan Decker (geb. 1784, gest. 1844) Hormayr's Archiv von 1821 (S. 520) und die Lexica von Nagler, Wurzbach und Seubert. Stefan Decker's Beethoven-Bildniss wird auch erwähnt in einem Nekrolog seines Sohnes Franz Decker. (Vergl. »Deutsche Kunst- und Musikzeitung« von Joh. Kiebeck; Nummer vom 19. April 1886.)

erscheint eher mager denn wohlgenährt. Es ist nach der Natur gezeichnet, und zwar in der Zeit zwischen dem Herbste 1825[1]) und Beethoven's letzten Tagen. Das Original befand sich längere Zeit bei Verwandten des Künstlers in Salzburg, dann in Klagenfurt und wird gegenwärtig vom Sohne, Herrn Georg Decker, in Wien bewahrt. Im Jahre 1827 stach Jos. Steinmüller[2]) die Decker'sche Zeichnung für den Verlag

---

[1]) Damals bezog Beethoven seine Wohnung im Schwarzspanierhause. Die Tradition sagt, dass Decker den Meister in jener Wohnung gezeichnet hat. Von der Unordnung in den Zimmern wird berichtet, in denen Weinflaschen umhergestanden und gelegen haben sollen. Die Originalkreidezeichnung ist rechts unten mit Decker's Namen bezeichnet, aber nicht dadirt.

[2]) Ueber Jos. Steinmüller (geb. 1795, gest. 1844) vergl. Hormayr's Archiv 1821, Nr. 130 und 131, Tschischka: »Kunst und Alterthum im österr. Kaiserstaate«, S. 350, Nagler's, Wurzbach's, Seubert's Lexica, Pietznigg's »Mitth. aus Wien« 1832, I, S. 121. Auch J. Heller's »Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler«, obwohl dort Beethoven's Bildniss nicht erwähnt ist. Nagler führt es an als Nr. 5. An den Beethoven-Typus dieses Stiches schliessen sich viele spätere Blätter an, so eine Lithographie von Ch. Vogt, Fol., ein kleiner Stich von F. Randel, sowie ein Blättchen mit der Bezeichnung »G. Buccinelli inci« (in den »Studii di Beethoven ossia trattato d'armonia e di compositione, prima versione italiana con note di Fetis e Rossi«, Milano, G. Canti). Dieses geht allerdings wahrscheinlich auf eine erst zu nennende Lithographie Kriehuber's zurück. Denselben Typus repräsentirt auch der kleine Conturstich für die »Biographie universelle« (Tom LVII, p. 450) 8°, unten rechts steht »Reveil«. Eine, wie es scheint, im lithographischen Institute zu Wien

von Artaria. In der Zeit, während der Stecher arbeitete, war Beethoven gestorben, so dass man sich veranlasst sah, unter Beethoven's Brustbild eine bildliche Anspielung auf das Hinscheiden des Meisters anzubringen[1]). Eine Lyra mit gerissenen Saiten und umschlungen von einem Lorbeerkranze wurde hingezeichnet. Erst im October 1827 konnte das Blatt ausgegeben werden[2]).

---

gedruckte Lithographie, trägt offenbar irrthümlich die Bezeichnung »Deker 1824«; (sic!) rechts steht: »Lith. Inst. in Wien«. (Die Vier von verdorbener Form.) An den Decker'schen Typus schliessen sich ferner an: eine Lithographie von G. Kauffmann nach einer Zeichnung von Küstner, ein Stich (mir nur in anonymem Zustande bekannt), der dem Stuttgarter Beethoven-Album von 1846 als Titelblatt vorangestellt ist, sowie einige andere, über die ich keine besonderen Notizen gesammelt habe.

[1]) Nach Aussage von August Artaria.

[2]) Wie mir Herr Artaria freundlichst mittheilt, war das Blatt im October in der »Wiener Zeitung« angezeigt. Ich finde es dann auch angezeigt in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« 1827, Nr. 45 (S. 765). Es heisst dort: »Vor Kurzem ist .... erschienen....« Der Stich ist »Seiner kais. königl. Hoheit und Eminenz dem durchlauchtigsten und hochwürdigsten Herrn, Herrn Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Cardinal und Erzbischof von Olmütz etc. etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von den Verlegern«. Nahe dem untern Plattenrande steht links: »Eigenthum und Verlag der Kunsthandlung«, dann mitten die Adresse und Verlagsnummer: »Artaria & Comp. in Wien, Nr. 1151«. Bezeichnet ist der Stich links: »Decker del.«, rechts: »Steinmüller sclp.« Artaria besitzt einen Zustand vor aller Schrift.

Es ist nicht leicht sich ein Urtheil über dieses Porträt zu bilden. Eine auffallende Uebereinstimmung, die es mit einem Steindrucke von Kriehuber erkennen lässt, scheint zunächst zu Gunsten des Blattes zu sprechen. Man könnte meinen, sie seien alle beide gut getroffen. Nun ist aber diese Uebereinstimmung so weitgehend, dass ich geradewegs den Verdacht ausspreche, Kriehuber hätte in diesem Falle nicht nach der Natur, nicht nach einer Büste (wie es heisst), sondern nach der Decker'schen Zeichnung lithographirt. Der Kriehuber'sche Steindruck, den ich hier meine, ist der, welcher das Titelblatt von Schlosser's kleiner Beethoven-Biographie bildet. Buch wie Titelbild sind augenscheinlich sehr rasch hergestellt in der Zeit zwischen dem Tode des Meisters am 26. März 1827 und ungefähr dem Juni desselben Jahres, in welchem Monate die Vorrede Schlosser's[1]) geschrieben ist. (Das Buch selbst ist wohl erst gegen Ende des Jahres erschienen und trägt die Jahreszahl 1828.) Man hatte nicht viel Zeit, Studien über gute Bildnisse des Componisten anzustellen und nahm, was eben zur Hand war. Wenn Schlosser in seiner Vorrede ausdrücklich sagte, dass sein Titel-

---

[1]) Die Vorrede von Schlosser's Beethoven-Biographie ist datirt vom Juni 1827. Die Lithographie zeigt Beethoven's Brustbild in halbem Profil nach links. Höhe des Kopfes vom Kinn bis zum Schopf 0,052. Rechts unten die Bezeichnung: »Lith: Kriehuber«.

bild nach einer der beiden Beethoven-Büsten von Dietrich gezeichnet ist, so war er damit wohl in einem grossen Irrthume befangen. Von einer Beziehung zu jenen plastischen Werken kann ich in Kriehuber's Lithographie nicht das Mindeste entdecken. Ich muss eingestehen, dass die Frage nach der Entstehung des Kriehuber'schen Beethoven-Porträts von 1827 einstweilen nach den Nachrichten, die mir vorliegen, noch nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden ist. Für sehr wahrscheinlich aber halte ich, dass es nach der Decker'schen Zeichnung oder nach einem Probedruck des Steinmüller'schen Stiches hergestellt ist. Auch Schindler hält diesen Kriehuber'schen Typus für eine Nachahmung dessen von Steinmüller und Decker. Sein Urtheil setze ich hieher (vgl. Beethoven-Biographie, II, 293). Zunächst wird von Steinmüller's Blatt gesprochen. »Der schreiende Contrast zwischen diesem Phantasiestück und der Lithographie nach Stieler... vermag allein schon dessen Werth zu bestimmen. Den Meister vollends mit kurz geschnittenen Haaren abbilden, heisst den Löwen mit abgeschnittener Mähne darstellen. Auch stellt dieses Bildniss Beethoven viel zu alt dar und im charakteristischen Ausdrucke hat es mit einem Schöpfer grosser Kunstwerke nichts gemein. Eine Nachahmung hat Kriehuber, der Meister im Conventionellen und der Schmeichelei, bei Haslinger erscheinen lassen. Auf dieser Lithographie« (es ist die gemeint, die 1832

ausgegeben worden ist; auf die von 1827 scheint Schindler gänzlich zu vergessen) »präsentirt sich eine schwarze Halsbinde. Es war kein Bedenken getragen, dieses Kleidungsstück nach der neuesten Mode anzufertigen. Die weisse Halsbinde ..... in welcher man denn auch unsern Beethoven stets gesehen, scheint dem Lithographen ein Verstoss gegen die kosmetische Richtigkeit in der Gewandung gewesen zu sein.« Schindler vergisst hier wieder, dass Kriehuber's Lithographie von 1827 ganz richtig eine weisse Halsbinde zeigt, was uns übrigens recht kalt lässt, besonders deshalb, weil ja das Antlitz doch schwerlich als Originalbildniss angesehen werden kann.

Damit wird die Schwierigkeit in Beurtheilung der Aehnlichkeit dieser Porträte nicht geringer. Einige verwandte Züge, so die nunmehr schon etwas eckige Nase und die mangelnde Fülle der Wangen haben sie mit den Beethoven-Bildnissen von Lyser und Tejček gemein. Auch finden wir entsprechende Angaben in den Personsbeschreibungen. Die Zeichnung Dietrich's aus der Zeit von 1821—1826 lässt sich aber schwierig mit Decker's Zeichnung zusammenreimen.

Der Typus, den Kriehuber's Lithographie, beziehungsweise der Stich von Steinmüller geschaffen haben, ist allbekannt, hauptsächlich deswegen, weil Kriehuber denselben Beethoven-Kopf zum mindesten noch zweimal (nur etwas kleiner und im Gegensinne

des ersten Blattes) auf Stein gezeichnet hat. Die eine dieser Lithographien hat als Titelbild von Seyfried's Buch über Beethoven's Studien im Generalbass und als Beilage zu Castelli's »Allgemeinem musikalischen Anzeiger« von 1832 viele Verbreitung gefunden[1]); die andere ist meines Wissens als selbständiges Blatt ausgegeben worden[2]). Man sieht, dass sich Krie-

[1]) Seyfried's Buch erschien gleichfalls 1832. Die Lithographie Kriehuber's zeigt keine Einfassungslinie. Brustbild. Halbprofil nach rechts. Höhe des Kopfes vom Kinn bis zum Schopf: 0,041. Links unten ist das Bildchen bez.: »Kriehuber lith:« rechts steht: »Ged. im lith. Inst. in Wien«. Unten mitten das Facsimile von des Meisters Unterschrift: »Ludwig van Beethoven«, ganz unten die Adresse: »Wien, Verlag der k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger«. — Nach diesem Steindrucke ist wahrscheinlich das Bildchen von Buccinelli hergestellt, das sich der italienischen Uebersetzung von Beethoven's Studien beigegeben findet. (»Studii di Beethoven.... con note di Fetis e Rossi«. Milano, Giov. Canti.)

[2]) Gleichfalls ohne Einfassungslinie, wie das eben beschriebene Blatt, zeigt eine Höhe des Kopfes vom Kinn bis zum Schopf 0,045. Bez. links unten: »Kriehuber lith:« rechts unten: »ged. bei Leykum & Cie« (in Schreibeschrift). Unten mitten das Facsimile von Beethoven's Unterschrift und die Adresse von Tobias Haslinger wie vorher. Von einem dritten Steindruckblatt mit dem Brustbilde Beethoven's nach dem Decker'schen Typus habe ich keine zureichenden Notizen, um sein Verhältniss an den vorerwähnten Kriehuber'schen Lithographien feststellen zu können. Dieses dritte Blatt trägt die Bezeichnung: »Lith. Kriehuber« und »ged. bei Jos. Häussle in Wien«.

huber auch auf die geschäftliche Seite seiner Kunst verstanden hat.

Leider gewinnen wir trotz der Fülle dieses Materials keinen neuen Boden für ein kritisches Studium von Beethoven's äusserer Erscheinung. So begreifen wir es denn auch, wenn Schindler sich angesichts einer reclamartigen Lobpreisung des »zollhohen Köpfchens« von Beethoven, wie es Kriehuber für Haslinger lithographirt hatte, zu einem geharnischten Protest gegen dieses Porträt des Meisters hinreissen lässt. Dabei schiesst er freilich über das Ziel hinaus, indem er den Kriehuber'schen Steindruck für eine erst 5 Jahre nach Beethoven's Tod entstandene Erfindung bezeichnet [1]). Wir wissen, dass der Typus des Kriehuber'schen Beethoven zum mindesten in das Jahr 1827 zurückreicht, insofern als er die Züge von Decker's Zeichnung wiedergibt. Eine gewisse Porträtähnlichkeit wird indess dennoch von Schindler einmal zugestanden, dann wieder geleugnet.

Etwas Abschliessendes kann auch hier über diesen Typus nicht ausgesprochen werden.

Die Bildnisse, die uns noch zu beschäftigen haben, sind nicht mehr zu Lebzeiten des Meisters, aber in der Zeit bald nach seinem Tode entstanden

---

[1]) Vergl. »Allgem. Musikzeitung« von 1835, S. 117 ff. »Ueber Beethoven's ähnlichstes Bildniss«, ferner Schindler's »Beethoven-Biographie«, II, S. 293.

und von Künstlern gebildet, die Beethoven noch persönlich gekannt haben. Diese Werke bilden also den Uebergang zu jenen, die man schon als abgeleitete Bildnisse bezeichnen muss und die für unsere Zwecke ohne Bedeutung sind. Zunächst möchte ich jene Beethoven-Büste erwähnen, die Ludwig August von Frankl seit Jahren besitzt und die er einer älteren Ueberlieferung zu Folge dem Maler Danhauser zuschreibt[1]). Bald nach dem Tode dieses Künstlers hat sie Frankl von dessen Witwe gekauft. Die Büste soll nach der Klein'schen Maske von 1812 geformt sein. Eine (freilich sehr entfernte) Anlehnung an jene Maske ist vielleicht nachzuweisen. Für die Zwecke,

---

[1]) In einem Artikel: »An Beethoven's Sterbetag«, erschienen in dem Blatte »Die Donau« (redigirt von E. v. Schwarzer), wird in einem novellistisch gehaltenen Artikel auch dieser Büste erwähnt. Es wird erzählt: »....1846 verwendete sich unser beliebter Landschaftsmaler Raffalt zu Gunsten der armen Hinterbliebenen (Danhauser's) für den Absatz einiger Büsten Beethoven's aus Danhauser's Nachlasse. Er hatte nach der Todtenmaske eine Form vollendet, die nach dem zwölften Abgusse der Büste sprang ..... Beethoven's Büste formte er nach einer Maske, die ein in Wien unter dem Scherznamen »der Kopfabschneider« einst bekannt gewesener, nunmehr auch verstorbener Bildhauer Klein von des lebenden Beethoven Gesicht genommen hatte«. Ueber Jos. Danhauser (geb. 1805, gest. 1845) vergl. die gebräuchlichen Künstlerlexica, R. v. Eitelberger's »gesammelte kunsthistorische Schriften«, I. Bd., passim und Andresen nach Wessely's Malerradierer des 19. Jahrhunderts IV, 201.

die wir hier verfolgen, hat diese Büste gewiss keinen grossen Werth, da sie überaus allgemein gehalten ist und noch dazu als Kunstwerk auf keiner hohen Stufe steht. Auf keinen Fall kann sie als reines Originalbildniss des Meisters gelten.

Noch viel weniger ist dies wohl mit der Hirschhäuter'schen und Schaller'schen Büste der Fall. Denn diese scheinen gar nur mehr auf Grundlage schwacher Erinnerungen an den schon kränkelnden Beethoven entstanden zu sein. Darüber, dass Hirschhäuter den Tonmeister wenigstens noch gesehen hat, belehrt uns ein Artikel, der 1846 in der Zeitung »Die Donau« erschienen ist[1]. »Hirschhäuter ging eines Tages, es war Spätherbst, das Wetter rauh, über den Platz vor der Carlskirche. An einem Sockel vor derselben lehnte Beethoven mit gekreuzten Beinen. Sein langes graues Haar flatterte im Winde. Er hielt keinen Hut in der Hand, es lag auch keiner neben ihm. Der Wind mochte ihn fortgetrieben haben oder Beethoven, zerstreut und weltunbekümmert, wie er immer gewesen war, ohne Kopfbedeckung ausgegangen.«

Die Schaller'sche Beethovenbüste scheint mit noch geringeren Hilfsmitteln hergestellt zu sein, als

[1] Es ist derselbe in der vorhergehenden Note angegebene Artikel. Er spricht auch davon, dass Hirschhäuter die Klein'sche Maske benützt habe. Meine Erinnerung ist nicht ganz sicher, ob ich die Hirschhäuter'sche Arbeit wirklich gesehen habe.

die Hirschhäuter'sche. Ich kenne sie zwar nur nach einer kleinen Photographie. Diese aber lässt doch so viel unterscheiden, dass man sicher sein kann, die Arbeit Schaller's entbehre aller jener Einzelheiten, aus denen allein sich eine starke Porträtähnlichkeit ergeben kann. Sehr bezeichnend für seine Auffassung ist der Umstand, dass er Beethoven antikisirend kleidet. Ueber der rechten Schulter wird das faltige Gewand von einer Agraffe festgehalten. Ein grosser Verlust ist es wohl nicht, dass man diese Büste hat über den Canal wandern lassen. Sie kam ungefähr 1870 in den Besitz der philharmonischen Gesellschaft in London [1]).

Ich verzichte darauf, Beethoven's Aeusseres während seiner letzten Krankheit in den Rahmen dieser Untersuchung zu ziehen. Gar zu unerfreulich wäre es, den Verfall dieses so reichen Lebens Schritt für Schritt zu verfolgen. Unsere Studien sind aber

---

[1]) Nach G. v. Breuning »Aus dem Schwarzspanierhause«, S. 73 ist die Büste unter Vermittlung von Carl Holz nach Beethoven's Tode gefertigt. Frau Prof. Fanny Linzbauer kaufte die Büste und schenkte sie »zur Zeit der hundertjährigen Geburtsjubelfeier« der Philharmonical Society in London. Eine Anfrage, die ich vor Jahren in Angelegenheit der Schaller'schen Büste an die genannte Gesellschaft gerichtet habe, ist bis heute unbeantwortet geblieben. In G. Heine's »Fremdenblatt« vom 26. Februar 1871, wo auch ein »Feuilleton des Pester Loyd« citirt wird, heisst es, die Büste sei zu Lebzeiten Beethoven's modellirt. Eine zuverlässige Beglaubigung dieser Angabe wird nicht beigebracht.

nicht zu Ende mit dem Hinscheiden des grossen Meisters, auch nicht mit seiner Beerdigung. Denn es haben sich auch nachher Ereignisse zugetragen, die für die Bildnisskunde Beethoven's von Bedeutung sind.

Erwähnt habe ich schon, dass man Beethoven's Antlitz nach seinem Tode in Gyps abgeformt hat; auch wurde angedeutet, dass die dabei zu Stande gekommene Maske nicht in allen Theilen zuverlässig ist. Wie das zugegangen, muss noch erörtert werden. Ueber den Tag, an welchem man die Maske genommen hat, cursiren unklare und unrichtige Angaben. Beethoven verschied am 26. März 1827 des Nachmittags um $5^3/_4$ Uhr und wurde am Nachmittag des 29. März bestattet. Innerhalb dieser zwei Tage wurde nicht nur das Gesicht des Meisters abgeformt, sondern auch der ganze Leichnam obducirt. Wir werden sehen, dass es nicht gleichgiltig ist, welche von diesen Operationen früher ausgeführt worden ist. Der Anatom Johann Wagner nahm die Obduction in Beethoven's Wohnung [1]) vor. Begreiflicherweise interessirte er sich lebhaft für Beethoven's Gehörorgan und liess [2]) deshalb den Sitz desselben, nemlich

[1]) So scheint es nach dem, was Breuning a. a. O., S. 112 mitgetheilt hat. Den Obductionsbericht finden wir bei Seyfried: »Beethoven's Studien im Generalbass«, Anhang, S. 49 ff. — Dort finden sich auch Angaben über die Gestalt des äusseren Ohres.

[2]) Es scheint, dass er diese Operation nicht selbst vorgenommen hat, weil sie sonst vorsichtiger ausgeführt worden wäre.

die Schläfenbein-Pyramiden aus Beethoven's Kopf heraussägen. Wer sich an die Anatomie des Schläfenbeins erinnert, weiss, dass eine solche Operation zugleich die Gelenksgruben für den Unterkiefer entfernt, dass also dieser für das Aussehen des Gesichtes so eminent wichtige Knochen dabei um seinen sicheren Halt gebracht wird. Die ursprüngliche Lage ist kaum wiederzufinden. Wagner nahm das erwähnte Heraussägen an beiden Seiten vor[1]), wodurch nun begreiflicherweise die ganze untere Gesichtshälfte gänzlich entstellt und noch dazu unverbesserlich entstellt war.

Man weiss überdies, wie auch in anderen Stücken bei Obductionen schon zur Zeit Wagner's, des Vorgängers von Rokitansky, vorgegangen wurde. Um zum Gehirne zu gelangen, wurde ein Sägeschnitt durch das Schädeldach geführt, der es ermöglicht, dieses abzuheben. Um aber sägen zu können, muss die Kopfhaut bis weit in die Stirne herunter von der knöchernen Unterlage lospräparirt werden. All' das sind Vorgänge, die nothwendigerweise das Antlitz auch sonst noch beeinflussen müssen. Nun ist es aber so gut wie sicher, dass Beethoven am 27. März

---

[1]) Der Processus mastoideus (der Warzenfortsatz des Schläfebeines) ist an der linken Seite erhalten geblieben, wie ich mit ziemlicher Sicherheit aus der kleinen Photographie des Beethoven-Schädels entnehme, welche in der Wiener Hof-Bibliothek bewahrt wird. (Photographie von J. B. Rottmeyer.)

obducirt worden[1]) und dass man erst am 28. die Maske genommen hat[2]). Diese gibt uns also alle Veränderungen getreulich wieder, die Beethoven's Antlitz durch die Obduction erfahren hat. Wenn ich diesem Behelfe für's Studium der Iconographie Beethoven's auch nicht allen Werth absprechen will, so muss ich doch daran festhalten, dass er mit guten Masken, die von nicht zersägten Köpfen genommen sind, nicht in gleiche Linie gestellt werden kann[3]).

---

[1]) Vgl. Breuning a. a. O., S. 112.

[2]) Schindler (Beethoven-Biographie II, S. 150) theilt ein Schreiben Steffen von Breunings mit, das am 27. März 1827 geschrieben ist. Darin heisst es: .... Morgen früh wünscht ein gewisser Danhauser einen Gypsabdruck von der Leiche zu nehmen.....«

[3]) Man sieht sich verleitet, wenigstens diejenigen Partien der Todtenmaske für benützbar zu halten, die in ihrer knöchernen Unterlage unversehrt geblieben sind, also die obere Gesichtshälfte bis in die halbe Stirne, die Augen und ihre Umgebung, Nase, wohl auch die Wangen. Nun aber ist zu bedenken, wie verschieblich die Haut an vielen der genannten Gegenden ist. Jede Veränderung in der Spannung musste auch die Züge verändern. Nicht einmal der Abguss der Lider, der doch sonst interessant wäre, fördert unsere Kenntniss vom Antlitze Beethoven's, da ja bekanntlich die parallele Stellung der Augenachsen im Tode (vgl. hierüber insbesondere Harless' Lehrbuch der plastischen Anatomie) auch im Abgusse zum Ausdrucke kommt und schon an und für sich den peinlichen Eindruck des Leblosen hervorbringt. Was etwa aus der nicht unbeträchtlichen Krümmung der Hornhaut abzuleiten wäre, dass nemlich Beethoven wenigstens nicht weitsichtig war, ist aus anderen

Von demselben Standpunkte aus wird auch die Zeichnung[1]) Danhauser's zu betrachten sein, welche Beethoven's Kopf darstellt; ebenso die Farbenskizzen[2]) von der Hand desselben Künstlers, die gleichfalls den Kopf des Meisters wiedergeben, aber alle erst nach der Obduction entstanden sind. Als Werke Danhauser's, des bedeutenden Künstlers, können sie uns interessiren, nicht aber als Material für die Bildnisskunde des Componisten.

Auch seit dem Zeitpunkte von Beethoven's Beerdigung haben sich Dinge ereignet, die hier nicht übergangen werden dürfen. Im Jahre 1863 wurde auf Veranlassung der leitenden Elemente in der Gesellschaft der Musikfreunde Beethoven und Schubert, die bis dahin auf dem Währinger Gottesacker geruht hatten, exhumirt. Ihre Gebeine wurden unter-

---

Gründen schon bekannt. Beethoven hatte myopische Augen. Die Todtenmaske Beethoven's ist lithographirt nach einer Zeichnung von Moritz Krantz für C. G. Carus' »Neuen Atlas der Kranioskopie«.

[1]) Diese Zeichnung ist von Danhauser selbst lithographirt und trägt die Datirung: »Beethoven — den 28ten März an seinem Todtenbette gezeichnet 1827«, sowie die Bezeichnung mit dem Küstlernamen. Vergl. Lützow in »Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart« I, S. 22. Die Lithographie ihrerseits ist wieder photographirt (von Wendling).

[2]) Die Farbenskizzen befinden sich im Besitze von Herrn August Artaria in Wien, bei welchem ich sie wiederholt gesehen habe.

sucht, einige derselben hat man gemessen; dann wurde Alles wieder beigesetzt [1]). Beethoven's Skelet war also auf kurze Zeit der Wissenschaft zugänglich geworden. Damit haben wir für unseren Fall auch einige Kenntniss von der knöchernen Grundlage bekommen, auf der wir unsere Reconstruction Beethoven's aufbauen wollen. Die Längenmasse, die von den langen Röhrenknochen genommen worden sind, weisen auf eine Figur mittlerer Grösse [2]). Andere Abmessungen zu geben, hat man leider unterlassen, sowie man auch vom Schädel [3]) des Meisters keine

[1]) Vergl. »Actenmässige Darstellung der Ausgrabung und Wiederbeisetzung der irdischen Reste von Beethoven und Schubert, veranlasst durch die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates im October 1863«, Wien 1863.

[2]) Schubert erscheint dagegen klein.

[3]) Beethoven's Schädel habe ich nach dem Abgusse im Jahre 1880 genau studirt. Dr. Felix v. Luschan stellte mir drei Contourzeichnungen (mif dem Lucae'schen Apparat genommen) zur Verfügung, die den Schädel von vorn, von der Seite und von oben genau in halber Grösse wiedergeben. Ich selbst habe eine Reihe von Messungen vorgenommen und das Schädelprofil mit Strichlagen modellirt nach Vorlage des Gypsabgusses. Auch die Contouren der Daraufsicht und der Vorderansicht habe ich für die Reproduction noch einmal gezeichnet (gebaust) und dann in der Wiener Illustrirten Zeitung (vom 18. December 1880) veröffentlicht. Leider wurde der Massstab, nach welchem die Abbildungen hergestellt sind, nicht genannt. Dass eine geometrische Aufnahme mit Schattenlagen versehen wurde, war ein Zugeständniss an's Publicum. Ich möchte diesen Vorgang

Masse genommen hat. Er wurde nur in kleinem Massstabe photographirt und, so gut es gehen wollte, in Gyps abgeformt. Diese kleine Photographie und der Abguss sind nun die Behelfe, mit denen wir uns bei Beurtheilung von Beethoven's Schädel zu begnügen haben. Ich lege für unsere heutigen Zwecke kein grosses Gewicht auf die Formen des Schädels, muss aber dennoch auf ihn zu sprechen kommen, weil er ja doch die feste Grundlage für das bildet, was uns hier zunächst interessirt, für den Kopf des Meisters. Der Zustand, in welchem man ihn bei der Exhumirung vorgefunden hat, war ein trauriger. In nicht weniger als neun Stücke war der Schädel zerfallen gewesen; nur »die mächtige Stirn mit den Augenhöhlen und dem Oberkiefer war ganz beisammen«[1]. Ein Stück des Schädeldaches in der

jetzt nicht mehr vertheidigen. Ueber die geringe Bedeutung, die der Schädel Beethoven's für die Kritik seiner Bildnisse hat, habe ich mich in der Wiener »Presse« vom 20. October 1884 ausgesprochen. Seither hat Prof. Schaaffhausen den Schädel Beethoven's zum Gegenstande einer Erörterung gemacht. Vergl. Correspondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie etc., redigirt von J. Ranke, September 1885 (XVI. Jahrg., Nr. 9), sowie die Beilage der Münchener Allgemeinen Zeitung vom 13. September 1885. An Schaffhausen's Erörterungen lehnt sich ein Feuilleton der »Neuen Fr. Presse« vom 17. September 1886. Schaffhausen hat vor Kurzem sich wieder über Beethoven's Schädel geäussert. Vergl. Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien (Sitzungsbericht vom 19. April 1887).

[1]) Actenmässige Darstellung, S. 4.

Scheitelgegend fehlte gänzlich. Man bemühte sich, die Bruchstücke zusammenzusetzen. Dass dies nicht mit glänzendem Erfolge gesehehen ist, geht aus der erwähnten Photographie und aus dem Gypsabgusse hervor. Besonders die rechte Schläfegegend erscheint gänzlich in Unordnung gekommen zu sein [1]), kaum dass wir aus der Stellung der linken Schläfe einen Wahrscheinlichkeitsschluss auf grosse Breite des Schädels ableiten dürften, wenn nicht die allgemeinen Formen des Schädeldaches mit Bestimmtheit darauf hinweisen würden. Der Exhumirungsbericht sagt ganz ausdrücklich, dass man offenbar bei der Obduction »sehr roh vorgegangen« sein muss. Man erinnere sich indess auch, dass beim beiderseitigen Heraussägen der Schläfenbein-Pyramiden nothwendigerweise die knöcherne Schädelbasis in eine vordere und eine hintere Hälfte zerfallen musste. Demnach ist auch das Hinterhaupt aus seiner Lage gekommen und nur hinterher dem Schädeldache ein wenig angepasst worden [2]).

---

[1]) In neuester Zeit ist vermuthet worden, dass an der Stirne die äussere Knochenlamelle gefehlt habe, als man den Gypsabguss nahm. Diese Vermuthung bestätigte sich keineswegs. Die äussere Lamelle ist trefflich erhalten. Nur an einer kleinen Stelle über der rechten Orbita ist die Diploë sichtbar. Die merkwürdig ungleichmässige, fast höckerige Oberfläche, die man im Gypsabgusse an der Stirne gewahrt, liegt offenbar iu der Natur des unversehrten Originalknochens.

[2]) Eine Betrachtung ιes Abgusses legt nahe, zu vermuthen, dass das (entschieden stark ausladende) Hinterhaupt

Der Schädel selbst kann uns hier also nur in seinen allgemeinsten Formen interessiren. Bestimmte Rückschlüsse auf Beethoven's Aeusseres sind im Einzelnen nicht zu wagen, am allerwenigsten, wenn man die Schicksale des Schädels kennen gelernt hat. Ich habe die Klein'sche Gesichtsmaske, die Todtenmaske, den Schädel, alle im Profil mit mechanischen Hilfsmitteln gezeichnet, auf gleiche Grösse gebracht und dann versucht, die drei Contouren auf einander zu legen. Dabei finde ich grosse Incongruenzen. Der Schädelabguss und die Todtenmaske lassen sich in Einklang bringen, begreiflich, da sie ja beide nach der entstellenden Obduction angefertigt sind. Die auffallendste Incongruenz ergibt sich aber bei Zusammenstellung der Maske von 1812 mit dem Schädel, sogar in jenen Partien desselben, die man für zuverlässig ansehen muss. Es sind das wohl zum Theile jene Incongruenzen, auf die Hermann Welcker in seiner Arbeit über den Schädel Schiller's so nachdrücklich hingewiesen hat und die sich aus dem Umstande ergeben, dass die Weichtheile nicht überall in gleicher Dicke den Schädel umgeben [1]. Sie mögen übrigens zu erklären sein, wie sie wollen;

---

ein wenig nach oben verschoben ist, es müsste denn die Sägefurche mit seltener Unregelmässigkeit hergestellt sein.

[1]) Vergl. Hermann Welcker: »Schiller's Schädel und Todtenmaske nebst Mittheilungen über Schädel und Todtenmaske Kant's«, Braunschweig, Vieweg und Sohn 1883, auch Welcker's Artikel in der »Gegenwart« vom 17. Nov. 1883.

für uns lehren sie in erster Linie, dass wir uns beim Wiederaufbau von Beethoven's äusserer Erscheinung auf die Contouren des Schädels nur mit grossem Vorbehalt verlassen dürfen. Nur gewisse allgemeine Beobachtungen, von dem starken Ausladen des Hinterhauptes, von der grossen Breite des Schädels überhaupt, der Nasenwurzel im Besonderen, von der seltenen Form der Stirn, die auch im Knochenbau jene mittleren Partien besonders vorgewölbt erscheinen lässt, die sonst flach oder gar vertieft zu sein pflegen, nur solche Beobachtungen können für uns von Werth sein[1]). Allenfalls beachten wir auch das stark entwickelte Kaugerüste.

Hätten wir nunmehr eine Menge von Einzelerscheinungen kennen gelernt, die sich auf Beethoven's Aeusseres bezogen haben, so drängt sich nothwendigerweise die Frage auf, welches denn die sichersten Anhaltspunkte sind, wenn es gilt, in kritischer Weise den Meister wieder vor unseren Augen erstehen zu lassen. Die einzelnen Bildnisse, die Personsbeschreibungen, die Masken, die irdischen Reste des Künstlers selbst, sie wurden geprüft und verglichen. Wer meinen Erörterungen gefolgt ist,

[1]) Schon Schaaffhausen hat auf die grosse Interorbitalbreite des Beethoven-Schädels (0,30), obere Breite der Nasenbeine (0,15), Abstand der äusseren Orbitalränder (0,106) hingewiesen.

kann nicht mehr im Zweifel sein, dass uns für unseren Zweck nur wenige werthvolle Anhaltspunkte zur Verfügung stehen. Die Maske von 1812 nimmt darunter jedenfalls den ersten Rang ein. Die Klein'sche Büste aus demselben Jahre ist mit der Maske fast gleichwerthig. Unter den übrigen Bildnissen haben wir aber keines gefunden, das man mit gutem Gewissen ein vortreffliches nennen könnte. Wie ein Verhängniss liegt es auf all' diesen Producten, dass immer eines von talentloser Hand gefertigt ist, das andere wieder unter so ungünstigen Umständen, dass nichts Rechtes zu Stande kommen konnte, obwohl auch geschickte Hände sich zur Arbeit erhoben hatten. Die Frage nach dem ähnlichsten Bildnisse Beethoven's, die schon öfter aufgeworfen worden ist, halte ich an und für sich für eine müssige. Die Bedingungen, unter denen Bildnisse von ein und derselben Persönlichkeit entstehen, sind zu labil, um eine solche Frage zu gestatten. Nach einigen Jahren hat sich der allgemeine Standpunkt verschoben, der Ausdruck der Stimmung kann in jeder Secunde wechseln, und was heute das Aehnlichste gewesen sein mag, ist nach Jahren ein schier unähnliches Bildniss geworden. Viel eher möchte ich die Frage darauf richten, welche Bildnisse gerade für ein bestimmtes Lebensalter des Dargestellten die bezeichnendsten sind.

Bei Beethoven ist es, wie zu bemerken war, bis zu seinem dreissigsten Jahre mit Bildnissen schlecht

bestellt. Wie der Knabe ausgesehen, als er noch nicht von Pockennarben zerrisen war, das liess sich nur in den allgemeinsten Umrissen vermuthungsweise angeben. Erst die Silhouette ungefähr aus dem neunzehnten Lebensjahre Beethoven's bietet uns etwas sicheren Boden. Die kleinen Bildnisse, die bald nach 1800 entstanden sind, scheinen nicht ohne Bedeutung zu sein. Die werthvolle, von Klein gefertigte Maske zeigt uns den Beethoven von 1812. Späterhin verdankt man dem Jahre 1814 einen guten Stich, den Höfel'schen, der allgemein als getroffen anerkannt ist. Nicht ohne allen Werth sind die Bildnisse, die 1818 Klöber, und bald darauf Schimon und Stieler gemalt haben. Das Schimon'sche ist unter diesen dreien vielleicht am meisten charakteristisch. In den späteren Jahren des Meisters kommen wir aber bald wieder in Verlegenheit. Zuverlässig hatte sich das Aeussere des Meisters seit den glänzenden Tagen des Congresses nicht unmerklich verändert. Es scheint, dass die gesunde Fülle des Gesichtes und die frische Färbung desselben erst allmälig und zeitweise, dann seit 1826 aber ziemlich rasch und bleibend geschwunden sind. Die Wangen waren endlich eingefallen, die Nase hatte ihre Rundung verloren. Dietrich's, Tejćek's, Lyser's und Decker's Zeichnungen können für diese Zeit mit einigem Vorbehalt benützt werden. Die Todtenmaske würde aber eine ganz falsche Vorstellung von Beethoven's Aussehen in seiner letzten Lebenszeit hervorbringen.

Eine allgemeine Beobachtung über die Entstehung von Beethoven's Bildnissen mag hier noch Platz finden. Sie treten offenbar in zwei grossen Schüben auf. Der erste galt wohl dem Clavierspieler Beethoven und beginnt fast zugleich mit dem Jahrhunderte. Mehrere Stiche, die Horneman'sche Miniatur und Mähler's erstes Bild, entstehen in kurzer Aufeinanderfolge bis gegen 1805. Schnorr's Skizze und die Klein'sche Büste stehen dann vereinzelt. Der zweite Schub erfolgte später, als Beethoven zur Zeit des Wiener Congresses plötzlich seinen Weltruhm als Componist erreicht hatte. Der Höfel'sche Stich, der von Riedel, die Bilder von Mähler und Heckel, die Lithographie von Wintter folgen rasch auf einander, wie es denn auch später bis 1827 an Beethoven-Bildnissen nicht fehlt.

Belebend und ergänzend treten in die nicht allzu glänzende Reihe der Bildnisse die Personsbeschreibungen ein. Das Auge, das wir gezeichnet und unbeweglich vor uns sehen, gewinnt neuen Glanz; sein Blick richtet sich wohlwollend oder zürnend gegen uns, wenn wir lesen, was für einen Eindruck der musikalische Titane auf diesen oder jenen Beobachter gemacht hat. Dann vergessen wir auch nicht die Tracht, die Bewegung, das lebhafte Mienenspiel, das rasche Wesen, wie es im Meister lag, oder die gänzliche Versunkenheit in künstlerisches Schaffen. So mangelhaft auch unsere Hilfsmittel im Einzelnen sind, beachten wir sie nur in ihrer gegen-

seitigen Ergänzung und in ihrer zeitlichen Reihenfolge, so steht Beethoven doch vor uns da als ob er leibte und lebte: von untersetzter mittelgrosser Statur, eine fast derbe Gestalt, bekrönt von einem Haupte, das ungewöhnlich gross ist und durch den dichten Wuchs des schwarzen Haares noch grösser erscheint. Denn dieses ist nicht sorgfältig niedergekämmt, sondern hat die abenteuerlichsten Formen angenommen, je nachdem es der Meister eben zurückgestrichen oder der Wind tüchtig zerzaust hat. Die breite Stirn ist in den mittleren Partien merklich vorgewölbt, sie ist nicht glatt, sondern erscheint höckerig im Grossen und im Kleinen. Die buschigen Brauen verlaufen in mässigem Bogen. Etwas tief liegen die kleinen, myopischen, braunen Augen [1]), die wie der ganze Mann sehr beweglich sind. Die Nase sitzt breit in dem brunetten wohlgenährten, stark gerötheten Gesichte, das fast allerwärts mit Grübchen übersät ist, die von den Pocken zurückgeblieben sind. Der Mund ist breit, wie der ganze Kopf überhaupt, das Kinn asymmetrisch, durch tiefe Gruben in seiner rechten Hälfte verkümmert. Eine Quer-

---

[1]) Braun sind die Augen gemalt bei Mähler 1804 und bei Stieler 1819. Wenn in Personsbeschreibungen andere Angaben vorkommen, so dürfte das auf Irrthümern beruhen. Klöber scheint späterhin von seinem Gedächtnisse im Stiche gelassen, wenn er Beethoven's Auge blaugrau nennt. Im Laufe der Jahre mag sich das Braun übrigens dem Grau genähert haben.

furche rechts in halber Höhe, ungefähr zwischen Mund und dem unteren Kinnrand, ist sehr charakteristisch. Ein ganz kleiner Backenbart vor dem Ohre wird bemerkt. Kräftige, fast plumpe rothe Hände mit kurzen breiten Fingern entsprechen dem Wesen des Ganzen.

So tritt Beethoven vor uns in seinem zweiundvierzigsten Jahre. Sechs Jahre aufwärts, sechs abwärts und wohl noch mehr, mögen ihn ziemlich ebenso gesehen haben. Vorher und darnach scheint des Meisters Antlitz nicht so voll gewesen zu sein. Um 1814 verschwindet der kleine Backenbart. In seinen Jünglingsjahren trug er wohl die zeitgemässe Perrücke.

Die Tracht ist abwechselnd fein und modisch, dann wieder vernachlässigt, schmutzig. Meist schliesst sie sich an die in Wien allgemein gebräuchliche an und macht der Reihe nach ihre Wandlungen durch. Die recht voluminösen Skizzenhefte, wohl auch die Conversationshefte, die der Meister bei sich in den Taschen zu tragen pflegte, liessen indess die vom Schneider beabsichtigte Wirkung selten zur Geltung kommen, am allerwenigsten in den letzten Jahren des Meisters, die sein Aeusseres überhaupt arg vernachlässigt erscheinen lassen.

Register für Personen und Orte.

INHALT.

